

# Richard Wagner – Biographischer Abriß

\* 22. MAI 1813 IN LEIPZIG, † 13. FEBRUAR 1883 IN Venedig.

## 1. Kindheit und Jugend (1813-1836)

Richard Wagner wurde als jüngstes von neun Kindern des Polizeibeamten Karl Friedrich Wilhelm Wagner (1770-1813) und seiner Frau Johanna Rosine, geb. Pätz (1774-1848), in Leipzig geboren. Die sog. „Völkerschlacht“ stand unmittelbar bevor, weshalb Wagners Geburtsstadt einem Heerlager glich. Der Höhepunkt der Befreiungskriege gegen Napoleon war der Anfang vom Ende seiner Herrschaft, womit die Zeitenwende zur Neuordnung Europas begonnen hatte. Politische Instabilität, Kriegswirren, erstarkendes Nationalgefühl und gesellschaftliche Umbrüche prägten mithin das Bild von Wagners Kindheit und Jugend. Noch in Wagners Geburtsjahr starb am 23.11.1813 der Vater an Lazarett-Typhus. Da es kein Bild von ihm gibt, hatte Wagner nicht einmal eine äußerliche Vorstellung von seinem leiblichen Vater. Elternlosigkeit und/oder unklare Herkunft ist daher nicht zufällig Attribut vieler seiner späteren Protagonisten, sondern auch Gestaltung eines biografischen Grundthemas.

Als Vaterfigur erlebte Wagner den Kunstmaler, Dichter und Schauspieler Ludwig Geyer (1778-1821), den seine Mutter 1814 heiratete und danach mit ihren Kindern zu ihm nach Dresden übersiedelte. Bis zu seinem 14. Lebensjahr trug Wagner den Familiennamen „Geyer“ und nahm erst danach den Namen seines leiblichen Vaters an (*Pandectae rerum scholam D. Crucis concernentium*, Register der Dresdner Kreuzschule, begonnen im Jahre 1688, Nr. 488: „Wilhelm Richard Geyer, Sohn des verstorbenen Hofschauspielers Geyer, geb. in Leipzig, den 22. Mai 1813, rezipiert am 2. Dezember 1822, Kl. V, 2. Abteilung“, vgl. Glasenapp 1905, Bd. 1, S. 90, Anm. 6). Dieser Umstand führte in der Folge gelegentlich zu Spekulationen über Wagners Abstammung, bis hin zu dem berüchtigten Verdikt Nietzsches „*Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler*“ (F. Nietzsche, *Der Fall Wagner* [1888], in: *Sämtliche Werke*, Krit. Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. G. Colli u. M. Montinari, 1980, Bd. 6, S. 41, Anm.), womit eine jüdische Abstammung angedeutet werden sollte, was im Falle eines der prominentesten Antisemiten des 19. Jahrhunderts zweifellos ein pikantes Aperçu gewesen wäre. Gleichwohl konnte weder die Va-

terschaft noch eine jüdische Identität Geyers nachgewiesen werden. Nicht zuletzt die frappante Ähnlichkeit Richard Wagners mit seinem ältesten Bruder Albert, der zweifellos ein Sohn Karl Friedrich Wilhelm Wagners war, spricht gegen eine Vaterschaft Geyers.

Nicht nur durch den Stiefvater Ludwig Geyer, sondern auch einige seiner Geschwister spielte das Theater von Beginn an eine bestimmende Rolle in Wagners Leben. So war sein Bruder Albert (1799-1874) Sänger, Schauspieler und Regisseur, seine Schwestern Rosalie (1803-1837), Luise (1805-1872) und Klara (1807-1875) waren Schauspielerinnen. Rosalie war zeitweise so erfolgreich, dass sie nach dem Tod Ludwig Geyers 1821 zur Hauptversorgerin der großen Familie wurde (R. Wagner, *Mein Leben*, S. 16). Der junge Richard machte seine erste Begegnung mit einer Theaterbühne mit bereits knapp fünf Jahren, als er im Herbst 1817 in einem lebenden Bild als Engel auftrat (R. Wagner, *Mein Leben*, S. 16).

Die äußerst erfolgreiche Uraufführung von Webers *Freischütz* am 18.6.1821 in Berlin erzeugte in ganz Deutschland eine regelrechte „Jungfernkranzwelle“ und machte Weber zum Idol auch für den achtjährigen Richard Wagner: *Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister . . . Nichts gefiel mir so wie der Freischütz . . . Der hat mir die Schwärmerie für Musik eingegeben. Ich sah Weber oft vor unserem Haus vorübergehen. Stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu.*“ (R. Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* Bd. 7, o.J., S. 95; *Autobiographische Skizze*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* Bd. 1, o.J., S. 4.). Zuhause inszenierte er mit Schulfreunden Aufführungen des *Freischütz* aus dem Gedächtnis.

Den knapp Zehnjährigen beeindruckten Vorlesungen aus einer Lebensbeschreibung Mozarts, dem *Robinson Crusoe* und Berichte über den griechischen Freiheitskampf. Vor allem sein kunstsinniger und gelehrter Onkel Adolf Wagner (1774-1835) vermittelte ihm entscheidende Anregungen, insbesondere sein fundamentales und lebenslang andauerndes begeistertes Interesse für die antike griechische Mythologie. Ein Wunderkind wie Mozart oder sein nachmaliger Freund und Schwiegervater Franz Liszt (1811-1886), der um diese Zeit bereits öffentlich am Klavier aufzutreten begann, war Richard Wagner allerdings nicht. Dafür trug ihm die Mischung von sentimentaler Rührseligkeit und gravitäischem Pathos seitens seiner Ge-

schwister den Spitznamen „Amtmann Rührei“ ein (C. Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 1, 11.1.1870, S. 187.), Hinweis auf jenen bereits in jungem Alter ausgeprägten Hang zu emotionaler Theatralität, wie sie scharfsichtig später auch von Nietzsche mit der Feststellung diagnostiziert wurde, dass die eigentliche Konstante in dem stets zwischen Tragik und Kolportage schwankenden Leben Wagners das Histrionische sei (Nachgelassene Fragmente, in: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 7, S. 756ff.).

Bereits mit zwölf Jahren wollte er durchaus Dichter werden und verfasste eine Rittertragödie mit so bemerkenswerten Passagen wie dem geängstigsten Ausruf eines Burgfräuleins: „*Ich höre schon den Ritter trabsen!*“ (R. Wagner: *Mein Leben*, S. 19), was seinem den Schwestern mit ernsthaftester Deklamation vorgetragenen dramatischen Erstling Gelächterstürme eintrug, woraufhin er sein Stück voller Wut verbrannte. Doch als Lieblingsschüler seines Lehrers Magister Sillig an der Dresdner Kreuzschule gewann er mit einem Gedicht auf den Tod eines Mitschülers einen ersten Preis, übersetzte Gesänge der Odyssee und begann ein episches Gedicht *Die Schlacht am Parnassos* nach Pausanias. Seine lebenslang andauernde Shakespeare-Begeisterung schlug sich 1827/28 in der Tragödie *Leubald und Adelaide* (WWV 1) nieder, einem Schauerdrama mit über vierzig Toten, die am Ende des Stückes sogar noch als Geister wiedererscheinen.

Zum Jahreswechsel 1827/28 zog Richard Wagner wieder zu seiner Familie, die nach Ludwig Geyers Tod von Dresden nach Leipzig zurückgekehrt war, trat am 21.1.1828 ins Nikolai-Gymnasium ein und wurde in die Obertertia zurückversetzt. Sein Eifer aus der Dresdner Kreuzschule erlahmte, seine Leistungen fielen ins Bodenlose, schließlich schwänzte er sogar ein halbes Jahr lang unbemerkt den Unterricht, wurde von der Schule verwiesen, besuchte 1830/31 noch die Leipziger Thomas-Schule, verließ aber auch sie ohne Abschluss. Doch vor allem die Gewandhauskonzerte mit der Musik Beethovens, der neben Shakespeare und den griechischen Tragikern ebenfalls ein lebenslanges Idol bleiben sollte, elektrisierten ihn. Aus der Bibliothek seines Onkels Adolf Wagner las er Werke von Ludwig Tieck, Schlegels *Lucinde* und auch die Tannhäuser-Sage.

Um seine Tragödie *Leubald und Adelaide* durch eine Schauspielmusik noch effektvoller zu gestalten und zu diesem Zwe-

cke das Komponieren zu erlernen, entlieh er sich aus der Leipziger Bibliothek Johann Bernhard Logiers Kompositionslehre (*System der Musik- Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Baß verstanden wird*, Berlin 1827). Doch – erstaunlicher Weise – erwies sich dieses Unterfangen schwieriger als erwartet. Dieser fast anrührende Versuch, ohne jede weitere Grundlage oder Anleitung komponieren lernen zu wollen, wirft ein bezeichnendes Licht auf die eigentümliche Genialität Wagners, die sich im Gegensatz zu reflektiert-regelhafter Artistik in jenem unvermittelten wie unmittelbaren, form- und regelsprengenden Gestaltungsdrang entfaltet, wie ihn ihr Urheber auch in seine Gestalten Siegfried oder Stolzing projizieren wird und der von Thomas Mann so treffend als „mit äußerster Willenskraft ins Monumentale getriebener Dilettantismus“ bezeichnet worden ist (*Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), in: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Valet*, 1999, S. 94).

Tief beeindruckt von der dramatischen Gestaltungsgabe Wilhelmine Schröder-Devrients, die Wagner im April 1829 zunächst als Romeo in Bellinis *Romeo und Julia* und später auch als Leonore in Beethovens *Fidelio* erlebte, beschloss er auf der Stelle, Musiker zu werden. Ab Mitte des Jahres 1829 entstanden die ersten Kompositionen. Ein kleines Taschengeld verdiente er sich im Auftrag seines Schwagers Friedrich Brockhaus mit Korrekturen der zwei Bände über das Mittelalter und die Französische Revolution aus der Neuauflage der *Weltgeschichte für Kinder und Kinderlehrer* (9 Bde.) von K.F. Becker (1777-1806). Begeistert nahm er Anteil an den Berichten über die Julirevolution in Frankreich 1830 und die Aufstände in Polen. Er begann ein musikalisches Hirten- und Schäferspiel (WWV 6), gab dieses aber schon nach kurzer Zeit wieder auf. Zu Studienzwecken fertigte er Abschriften von Beethovens 5. sowie 9. Symphonie (WWV 9) an, von der er auch einen Klavierauszug herstellte, den er – allerdings vergeblich – dem Verlag Schott anbot. Allerdings vollendete er eine Ouvertüre in B-Dur (WWV 10), bei der nach jedem vierten Takt ein fünfter als Paukenschlag eingeschaltet ist. Die Uraufführung dieses Werks fand am 24.12.1830 im Leipziger Theater in Gegenwart Richard Wagners und seiner Schwester Ottilie statt. Das Publikum war zunächst verblüfft, machte sich dann gegenseitig auf den zu erwartenden Paukenschlag aufmerksam und brach schließlich in Heiterkeit aus.

Am 23.2.1831 immatrikulierte Wagner als Student der Musik an der Universität in Leipzig und verlotterte in studentischen Sitten, bevor er im Herbst durch Vermittlung seiner Mutter im Leipziger Thomas-Kantor Theodor Weinlig endlich einen Kompositions-Lehrer fand. Weinlig erkannte als erster das hervorragende Talent des jungen Wagner und nahm nicht einmal ein Honorar von ihm an. Unter den Studienwerken sind v.a die *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (WWV 15) zu nennen. Schon nach einem halben Jahr erklärte Weinlig, er könne Wagner nun nichts mehr lehren und ihm nur noch als „rathender Freund“ (R. Wagner an O. Wagner, 3.3.1832, in: *Sämtliche Briefe* Bd. 1, S. 126) zur Seite stehen. Dieser verblüffende Sachverhalt weist neben den bereits erwähnten Zügen zum exaltiert Histrionischen seines Habitus und dem improvisativ Heuristischen seines Schaffens auf ein drittes bemerkenswertes Charakteristikum von Wagners Genialität: ein schier unfassbares Rezeptionsvermögen, mit dem er alles ihn umgebende aufsaugt wie ein trockener Schwamm, sich in kürzester Zeit zu eigen macht, in seine Gedankenwelt einbaut und kreativ umsetzt.

Zu Beginn des Jahres 1832, ermutigt durch den Erfolg der Uraufführung der d-Moll-Ouvertüre (WWV 20) im Gewandhaus, komponierte Wagner weitere Werke, u.a. eine Sonate in A-Dur (WWV 26) und eine Ouvertüre in e-Moll mit Theatermusik zu Raupachs *König Enzo* (WWV 24), die am 16.3.1832 im Leipziger Gewandhaus aufgeführt wurde. Endlich erschien mit der A-Dur-Sonate auch erstmals eine Arbeit Wagners bei Breitkopf & Härtel im Druck. Diese Studienwerke Wagners zeigen wie seine frühen Opern, wie er sich in seiner musikalischen Umwelt zu orientieren versuchte und wie genau er die verschiedenen Musikstile seiner Zeit beherrschte und zu kopieren verstand. So wurde auch die am 17.3.1832 beendete Konzertouvertüre in C-Dur (WWV 27), deren Schluss an Mozart erinnert, bei einem Konzert im Gewandhaus am 30.4. freundlich aufgenommen. Diese Erfolge machen Wagner Mut, sein Gesellenstück zu beginnen: eine veritable, an Beethoven geschulte viersätzigige Symphonie in C-Dur (WWV 29).

Vor dem Hintergrund seiner intensiven Lektüre E.T.A. Hoffmanns wandte sich Wagner ab Dezember 1832 auch einem ersten Opernplan zu: *Die Hochzeit* (WWV 31), ein zunächst als Novelle geplantes „vollkommenes Nachtstück von schwärzester Farbe“ (*Mein Leben*, S. 76). Aufgrund der durchweg ablehnenden Kritik seiner Lieblingschwester Rosalie zerriss Wagner

dann jedoch das Textbuch und vernichtete die musikalischen Entwürfe. Nur die Partitur der 1. Szene blieb erhalten.

Mit Heinrich Laube, dem Redakteur der in Leipzig erscheinenden *Zeitung für die elegante Welt*, trat nach seinem Jugendfreund Theodor Apel eine weitere wichtige Persönlichkeit in Wagners Leben. Der „Jungdeutsche“ polemisierte gegen die angeblich verzopfte Klassik, propagierte Sinnenlust und Diesseits-Religion. Angespornt von seiner Schwester Rosalie schrieb Wagner die Dichtung seiner ersten vollendeten und vollständig erhaltenen Oper *Die Feen* (WWV 32) nach Gozzis *La Donna Serpente* nieder.

1833 erhielt Wagner auch sein erstes Engagement: eine schlechtbezahlte Stellung als Chordirektor am Theater in Würzburg, wo sein Bruder Albert als Tenor verpflichtet war. Dort begann er die Komposition der *Feen* und studierte bereits im Frühjahr Meyerbeers *Robert le diable* und Marschners *Der Vampyr* ein. Für die Arie des Aubry schrieb Wagner sogar eine eigene Stretta (WWV 33). Im Herbst wurde in Würzburg auch Marschners *Hans Heiling* aufgeführt, Wagner war allerdings enttäuscht von Melodik und Aufbau.

Am 6.1.1834 schloss Wagner die Partitur der *Feen* ab, bei den Vorbereitungen zur Uraufführung entzündete sich jedoch an der Kostüm- und Dekorationsfrage ein Konflikt zwischen Wagner und der Direktion des Leipziger Theaters. Wagner trat gegen den beabsichtigten orientalischen Stil für nordische (!) Kostüme und Dekorationen ein. Daraufhin wurde ihm entgegengehalten, dass es im Norden keine Feen-Sujets gäbe und Gozzis Original auch im Orient spiele. Im übrigen – so der Sänger und Regisseur Franz Hauser – sei Wagners ganze Richtung verfehlt und es nur bedauerlich, dass Johann Sebastian Bach keine Opern geschrieben habe. Die Uraufführung wurde zunächst verschoben und schließlich aufgegeben, die Oper dann zu Wagners Lebzeiten nie gespielt. Die Uraufführung fand dann erst 5 Jahre posthum am 29.6.1888 im Hof- und Nationaltheater München unter der Leitung von Fritz Fischer statt.

Im März 1834 las Wagner die Romane *Ardinghello oder die Glückseligen Inseln* (1787) von Wilhelm Heinse und *Das junge Europa* (1. Teil, 1833) von Heinrich Laube. Wagner nahm vor allem die gegen die biedermeierliche Scheinmoral gerichtete, heitere und sinnenfrohe Stimmung freier Liebe und genialisch

ungebundener Lebensweise auf. Dagegen blieben ihm die politischen und sozialkritischen Utopien Heines und des Jungen Deutschland noch weitgehend fremd. So verließ er den „grübelnden Ernst“ und „pathetischen Mystizismus“ (*Mein Leben*, S. 89) der Feen-Welt und wendete sich dem leichten und heiteren italienisch-französischen Operngenre zu. So entstand schon im Sommer 1834 der Prosaentwurf für die Oper *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo* (WWV 38) nach Shakespeares *Maß für Maß*.

Ende Juli 1834 übernahm Wagner auf Einladung der Bethmannschen Schauspieltruppe in Magdeburg für die Sommersaison das Amt des Musikdirektors in Bad Lauchstädt. Hier hatte er mehrere Liebschaften und lernte die Schauspielerin Minna Planer (1809-1866) kennen. Sie lebte zusammen mit ihrer unehelichen Tochter Natalie, die sie zeitlebens als ihre jüngere Schwester ausgab. Die erbärmlichen Zustände in der Truppe stießen Wagner ab, allein die Begegnung mit Minna Planer bewog ihn zum Bleiben. Er begann mit der Arbeit am 1. Satz einer Symphonie in E-Dur (WWV 35), die jedoch Fragment blieb. Zu Beginn des Jahres 1835 komponierte Wagner unter anderem eine Ouvertüre zum Schauspiel *Columbus* (WWV 37) seines Freundes Theodor Apel, das jedoch im Februar durchfiel. Noch im Januar 1835 begann Wagner auch die Orchesterskizze zum 1. Akt des *Liebesverbots*.

In Magdeburg war inzwischen das Ensemble auseinandergefallen und in Wagners „Roter Briefftasche“ findet sich die viel-sagende Notiz „Schulden“. Wagner begab sich nach Leipzig, wo Felix Mendelssohn-Bartholdy die Leitung der Gewandhaus-Konzerte übernommen hatte. Ihm sendete Wagner seine C-Dur-Symphonie zu, erhielt jedoch keine Antwort. Auf der Suche nach neuen Künstlern für das Magdeburger Ensemble kam Wagner 1835 auch zum ersten Mal nach Bayreuth. Seine Weiterreise führte ihn nach Nürnberg, wo er Zeuge einer nächtlichen Straßenschlägerei wurde, welche zum Vorbild für die Prügelszene am Ende des 2. Aufzugs der *Meistersinger* werden sollte.

Zurück in Magdeburg studierte er ab September 1835 Spohrs *Jessonda* ein. In enthusiastischer Erwartung reichlicher Einnahmen für ein Konzert mit Beethovens *Schlacht bei Vittoria* hatte der verschuldete Wagner teure Maschinen konstruieren lassen, die Gewehr- und Geschützfeuer von sich gaben, sowie Trommeln und Signalhörner verdoppelt und verdreifacht. Das



Konzert endete mit einem Fiasko, das ohnehin spärliche Publikum flüchtete, und Wagners Schulden hatten sich noch beträchtlich vermehrt. Als überdies im November auch noch seine Verlobte Minna die Truppe verließ, schrieb ihr Wagner verzweifelnde und leidenschaftliche Bittbriefe, doch zu ihm zurückzukehren. Er arbeitete nun mit Hochdruck am *Liebesverbot*, das er im Januar 1836 vollenden konnte, um seine Schulden wieder einzuspielen.

Im März 1836 wurde *Das Liebesverbot* in Magdeburg innerhalb von nur zehn Tagen einstudiert und am 19.3. unter dem Titel *Die Novize von Palermo* uraufgeführt, da die Zensurbehörden den Titel *Das Liebesverbot* beanstandet hatten. Durch die unzureichende Probenzeit beherrschten die Sänger ihre Partien nur so mangelhaft, dass das Ganze „ein musikalisches Schattenspiel auf der Szene [war], zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum besten gab.“ (*Mein Leben*, S. 122). Bereits die zweite Aufführung fand vor nurmehr einer Handvoll Zuschauern statt, und kurz vor Beginn der dritten Vorstellung kam es hinter der Bühne zwischen dem Tenor und dem eifersüchtigen Gatten einer Sopranistin zu einem Handgemenge, in dessen Folge allgemeiner Aufruhr unter dem Personal herrschte, der Tenor mit blutender Nase in die Garderobe flüchtete und bekannt gegeben werden musste, dass die beabsichtigte Aufführung „eingetretener Hindernisse wegen“ leider nicht stattfinden könne. Auch an diesem „leichtsinnigen Jugendwerk“ (*Mein Leben*, S. 193) verlor Wagner danach und aufgrund seiner Epigonalität im Stil der italienisch-französischen Oper das Interesse, weshalb es zu seinen Lebzeiten nie mehr auf eine Theaterbühne gelangte.

Nachdem sich die Magdeburger Truppe wegen Zahlungsunfähigkeit endgültig aufgelöst hatte, reiste Wagner am 7.7.1836 nach Königsberg, wo man ihm die Stelle des Kapellmeisters in Aussicht gestellt hatte, blieb jedoch zunächst ohne Beschäftigung. Im Sommer komponierte er die *Polonia-Ouvertüre* (WWV 39), in der die Begeisterung für den polnischen Freiheitskampf der Jahre 1830/31 nachklingt. Außerdem verfasste er nach dem Roman von Heinrich König einen Prosaentwurf zu einer Oper mit dem Titel *Die hohe Braut* (WWV 40), den er später an Eugène Scribe nach Paris schickte.

Wenigstens seine Verlobte Minna hatte am Königsberger Theater ein Engagement gefunden, und obwohl Wagner Anzei-



chen eines Verhältnisses Minnas mit einem jüdischen Kaufmann nicht verborgen geblieben waren, wurden Richard und Minna Wagner am 24.11.1836 in der Tragheimer Kirche von Königsberg getraut. Doch es sollte aufgrund ihrer Verschiedenheit, unterschiedlichen Lebensentwürfen und Wagners genialischer Rastlosigkeit keine glückliche Ehe werden. Nach vielen Krisen und immer neuen Versuchen, ihre kinderlos gebliebene Ehe vor dem endgültigen Scheitern zu retten, sollten sie sich im Jahr 1859 endgültig trennen. Dennoch wurde die Ehe bis zu Minna Wagners Tod am 25.1.1866 in Dresden nie geschieden.

## **2. Paris und die Grand Opéra (1837-1841)**

Im Mai 1836 hatte Wagner zusammen mit Heinrich Laube in Berlin eine Vorstellung des *Fernando Cortez* von Spontini gesehen. Diese erste Erfahrung des Genres der Großen Oper und ihrer überwältigenden szenischen und musikalischen Prachtentfaltung „lebte drastisch in mir fort und hat mich bei der Konzeption meines *‘Rienzi’* namentlich geleitet“ (Mein Leben, S. 133).

Nachdem Richard und Minna Wagner bereits seit dem Sommer 1836 in Königsberg lebten, erhielt Wagner am 1.4.1837 endlich die freigewordene Stelle am Königsberger Theater. Doch schon kurz nach Wagners Anstellung löste sich die Truppe wieder einmal wegen Bankrotts der Direktion auf. Wagner konnte seine Schulden, die er in Erwartung von Einkünften aus seiner Tätigkeit gemacht hatte, nicht begleichen. Während Wagner an den Entwürfen zu dem Singspiel *Männerlist größer als Frauenlist* oder *Die glückliche Bärenfamilie* (WWV 48) nach einem Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* arbeitete, geriet seine Ehe in eine erste ernstzunehmende Krise. Am 31.5.1837 – gerade einmal ein halbes Jahr nach der Heirat – brannte Minna mit einem Kaufmann namens Dietrich durch. Zwar reiste Wagner Minna nach Dresden nach, sie zeigte sich jedoch nicht zur Rückkehr bereit, worauf Wagner die Scheidung erwog.

Am 15.6.1837 konnte Wagner in Berlin mit Karl von Holtei dann einen Anstellungsvertrag für das Theater in Riga abschließen und fasste so neue Hoffnung, durch eine bürgerliche Existenz seine Ehe retten zu können. Tatsächlich bat Minna im Herbst brieflich um Vergebung, kehrte mit ihrer Schwester Amalie nach Riga zurück und verzichtete für immer auf ihre

Bühnenlaufbahn. Am 21.8.1837 war Wagner in Riga eingetroffen, wo er zunächst vor den Nachstellungen seiner Gläubiger aus Magdeburg und Königsberg sicher war. Am 25.12. wurde indessen in Bellagio am Comer See die zweite Tochter Franz Liszts und Marie d'Agoult, Cosima Francesca Gaëtana (1837-1930) geboren. Zu dieser Zeit war Wagner durch die Geschichte vom *Gespenserschiff* erstmals auf den „Holländer“-Stoff aufmerksam geworden. Gleichzeitig begann er mit der Niederschrift des Textbuches zu *Rienzi* (WWV 49). Doch schon Ende März 1839 verlor er seine Stellung in Riga wieder, die hinter seinem Rücken bereits an Heinrich Dorn vergeben worden war.

Frustriert von den Verhältnissen an den deutschen Provinzbühnen richtete Wagner seine Aufmerksamkeit nunmehr auf die Große Oper von Paris. Ab Juni 1839 nahm er vier Wochen lang Französischunterricht, und am 9.7. begann von Mitau aus eine abenteuerliche Flucht ohne Pässe, da die Gläubiger in Königsberg und Riga nicht durch ein Passgesuch auf die Flucht aufmerksam gemacht werden sollten. In der Nähe von Königsberg stürzte der Leiterwagen um, mit dem Wagner und Minna fuhren. Minna wurde bei diesem Sturz verletzt und erlitt dabei vermutlich eine Fehlgeburt, so dass sie auch später keine Kinder mehr bekommen konnte. Am 19.7. bestiegen die Flüchtenden in Pillau den Kleinsegler „Thetis“, der sie auf stürmischer und gefährlicher Überfahrt zunächst nach London brachte. Wagners vierte Oper, *Der Fliegende Holländer* (WWV 63), wurde wesentlich durch dieses Erlebnis inspiriert.

Am 12.8.1839 erreichten Richard und Minna Wagner schließlich London, von wo es über Boulogne sur Mer schließlich nach Paris ging. Dort machte Wagner die Bekanntschaft Meyerbeers, las ihm den *Rienzi* vor und zeigte ihm fertige Teile der Komposition. Meyerbeer war angetan und Wagner hoffte – allerdings vergeblich –, durch dessen Vermittlung und Empfehlung zu einer Aufführung des *Rienzi* an der Pariser Oper zu gelangen. In der Folgezeit geriet Wagner erneut in extreme finanzielle Not, so dass am Ende sogar das Geld für die Ernährung fehlte. Er bestürmte Meyerbeer mit unterwürfigen Bettelbriefen, die ihm später äußerst peinlich waren und daher erst 1934 erstmals publiziert werden konnten. Wagners Verhältnis zu Meyerbeer kann somit als Beginn seines antisemitischen Ressentiments angesehen werden.

Wagner begegnete in Paris auch Hector Berlioz, dessen *Symphonie Fantastique* mit ihren neuen Dimensionen des musikalischen Ausdrucks und der Bindung an ein poetisches oder dramatisches Programm sowie ein dramaturgisches Kompositionsverfahren um ein zentrales musikalisches Motiv („idée fixe“) bereits die spätere sogenannte „leitmotivische“ Kompositionsweise Wagners antizipiert. Durch Heinrich Laube wurde Wagner auch mit Heinrich Heine bekannt, dessen *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* er vermutlich schon in Riga gelesen hatte und denen er die Anregung zum *Fliegenden Holländer* entnahm. Wagners Pariser Feuilletons zeigen sich außerdem deutlich am satirischen Stil Heines geschult und unterscheiden sich auf diese Weise wohltuend vom schweren, geschraubten Kanzleistil des späteren Wagner.

Erkennbar ist in Wagners Pariser Schriften v.a. eine Verschiebung der Bewertung der französischen Grand Opéra und seines Verhältnisses zu Meyerbeer. So hatte er seinen Aufsatz *Über deutsches Musikwesen* noch mit einem enthusiastischen Bekenntnis zu Auber beschlossen, dessen *Muette de Portici* er hier als zukunftsweisend auch für die deutsche Oper betrachtete. Der hier noch unausgesprochene Hymnus auf Meyerbeer folgte dann im nächsten Aufsatz *Über Meyerbeers Hugenotten* (erst 1886 posthum veröffentlicht). Wie stark der Einfluss insbesondere der *Muette de Portici* auf Wagner war, bestätigte er noch 1871 in seinen *Erinnerungen an Auber*. Wagners Bewertung der Grand Opéra war mithin keineswegs durchgehend negativ. Bis ins Alter schätzte er die Werke von Cherubini, Spontini und Méhul, vor allem den *Joseph* (1807). Auch die Spieloper von Auber und Boieldieu ließ er gelten, und über Halévys *La Juive* äußerte er sich geradezu überschwänglich. Die Meisterschaft dieser älteren französischen Oper bestand nach seiner Ansicht in ihrer Betonung des „dramatisch-musikalischen Ensembles“ (*Oper und Drama*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* Bd. 3, S. 239). Seine Abwendung von der Grand Opéra begann erst gegen Ende der Pariser Periode, schlug dann aber in vollständige Verurteilung um. So fiel schließlich auch der eigene Grand Opéra *Rienzi* unter den Verdikt einer „Jugendsünde“ (R. Wagner, *Eine Mittheilung an meine Freunde*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* Bd. 4, S. 303).

Wagners Kritik der Grand Opéra, ihrer vermeintlichen Minderwertigkeit und Geschmacklosigkeit, nimmt bereits zentrale Gedanken der späteren „Zürcher Kunstschriften“ vorweg und

ist zugleich eine Erklärung und Rechtfertigung für die Erfolglosigkeit seiner eigenen Werke, die in der Pariser „*Kunstindustrie*“ (*Halévy und die französische Oper*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* Bd. 12, S. 130) und der Pervertierung des Theaters zum „*Kunsthandelshaus*“ (ebd., S. 146), das vom Geld eines desinteressierten und gelangweilten Publikums abhängig sei, als wahrhaftige, ehrliche Kunst zwangsläufig scheitern müssten. Er wirft der Pariser Oper „*Stillosigkeit*“ und Verflachung zur seichten „*Manier*“ vor, wodurch sie zu einem „*System von Floskeln*“ (ebd., S. 144) herabgesunken sei, welches die Schuld an allgemeiner „*künstlerischer Demoralisation*“ (ebd., S. 141) trage. Leere Effekthascherei und eitles Virtuositentum seien die Folge. Auch Liszt wird in diesem Zusammenhang mit einem bloß effektorientierten Virtuositentum identifiziert, eine Auffassung, die sich erst nach der persönlichen Begegnung 1848 in Weimar ändert. Trotz aller ästhetischen Distanzierung fehlt in den vierziger Jahren aber noch weitgehend jene polemische, antijudaische Komponente, hinter welche die rein ästhetische Debatte dann später, vor allem in der Schrift über das *Judenthum in der Musik*, zurücktrat.

Vom 2.-6.5.1840 entstand ein erster großer Entwurf zum *Fliegenden Holländer* in französischer Sprache, nach dem Eugène Scribe ein Libretto für die Opéra anfertigen sollte. Wagner hoffte dabei auf den Kompositionsauftrag. Daher komponierte er auch bis Ende Juli 1840 drei Nummern (Ballade, Matrosenchor, Chor der Mannschaft des Holländers) quasi als Musterbeispiele für eine Audition. Wagner konnte seinen Entwurf durch Vermittlung Meyerbeers in der zweiten Augushälfte bei der Direktion der Opéra einreichen. Doch weder fand die Vorführung statt, noch erhielt Wagner den erhofften Kompositionsauftrag. Schließlich trat er seinen Entwurf für 500 Francs an die Opéra ab. Paul Foucher, ein Schwager Victor Hugos, fertigte daraus ein Libretto, das vom Kapellmeister der Oper, Pierre Louis Philippe Dietsch, vertont und am 9.11.1842 unter dem Titel *Le Vaisseau Fantôme* uraufgeführt wurde. Nach nur elf Aufführungen erlebte Dietschs „Geisterschiff“ jedoch bereits seinen Untergang.

Aufgrund der im Herbst 1840 weiter verschärften materiellen Not wendete sich Wagner auch an seinen inzwischen durch einen Unfall erblindeten Jugendfreund Theodor Apel um Hilfe. Minna Wagner täuschte in zwei Briefen an Apel sogar eine Schuldhaft Wagners vor, um den Bitten um Geld mehr Nachdruck zu verleihen. Diese Pariser Schuldhaft geistert durch

viele Biographien, hat aber nie stattgefunden, was aus der fortgesetzten Arbeit an Novellen und der *Rienzi*-Partitur nachzuweisen ist. Unter dem Eindruck der Pariser Bankiers-Gesellschaft und der vermutlich durch den Philologen Samuel Lehrs vermittelten These „Eigentum ist Diebstahl“ aus *De la propriété* von Pierre Joseph Proudhon verstärkte sich bei dem mittellosen Wagner die Auffassung vom Übelstand der Herrschaft des Geldes, Beginn seiner Kapitalismuskritik, die auch ein wesentliches Antriebsmoment für sein Hauptwerk *Der Ring des Nibelungen* sein wird.

Im Frühjahr 1840 hatte das Conservatoire-Orchester unter François Antoine Habeneck die 9. Symphonie Beethovens aufgeführt. Wagner war bei einer Probe ohne den Chorsatz anwesend und zutiefst bewegt gewesen. War die Musik in der Oper zumeist akustischer Prospekt, so offenbarte sich für Wagner in der Symphonie, und namentlich im symphonischen Werk Beethovens, der dramatische Eigenwert der Musik. Die intensive lebenslange Auseinandersetzung Wagners mit Beethoven zeigt auch die im Herbst desselben Jahres entstehende enthusiastische Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*.

Am 19.11.1840 vollendete Wagner die Partitur des *Rienzi*. Er lebte nun von Korrekturen, Arrangements und Klavierauszügen für den Verleger Maurice Schlesinger, der ihn auch Franz Liszt vorstellte. Wagner begegnete dem nur zwei Jahre älteren Liszt befangen und betäubt vom Glanz des berühmten und reichen Virtuosen. Zu einer Uraufführung des *Rienzi* an der Pariser Oper kam es indessen nicht. Trotzdem verfasste Wagner in der ersten Maihälfte 1841 in Meudon einen deutschen Prosaentwurf zum *Fliegenden Holländer*. Am 29.6.1841 erhielt Wagner nach Meyerbeers Empfehlung dann endlich die Zusage zur Uraufführung des *Rienzi* aus Dresden. Drei Tage später erhielt er 500 Francs für seinen französischen *Holländer*-Entwurf, mit denen er das zur Komposition nötige Klavier mietete und mit der Arbeit beginnen konnte. Bereits am 19.11.1841 vollendete Wagner die Partitur des *Fliegenden Holländers*.

Mit Samuel Lehrs sprach Wagner über philosophische Fragen, beispielsweise über ein Weiterleben nach dem Tod. Mit Lehrs erörtert er zumindest mündlich auch die soeben erschienene Schrift Ludwig Feuerbachs *Das Wesen des Christentums*. Feuerbach wird danach zu einem der philosophischen Hauptgewährsmänner Wagners im Vormärz. Im Frühjahr 1842 er-

hielt er von Lehrs auch die Volksbücher *Der Venusberg* und *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* sowie das Jahrbuch der Königsberger Deutschen Gesellschaft mit einem Aufsatz über den Wartburg-Krieg sowie einer Inhaltsangabe des Lohengrin-Epos; folgenreiche Quellen, wie sich herausstellen sollte.

### **3. Vormärz und Revolution (1842-1849)**

Am 7.4.1842 hatten Richard und Minna Wagner Paris verlassen und trafen am 12.4. in Dresden ein, wo Wagner nach der frenetisch bejubelten Uraufführung des *Rienzi* am 20.10. sowie der Uraufführung des *Fliegenden Holländers* am 2.1.1843 am 2.2.1843 zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister auf Lebenszeit ernannt wurde. Damit schien endlich die ersehnte bürgerliche Existenz und Beruhigung des äußeren Lebens erreicht.

An seinem 30. Geburtstag, dem 22.5.1843, beendete Wagner die Dichtung des *Tannhäuser* (WWV 70), und im Sommer dieses Jahres entstand mit der Kantate *Das Liebesmahl der Apostel* (WWV 69), das am 6.7.1843 in der Dresdner Frauenkirche uraufgeführt wurde, auch Wagners einziges rein geistliches Werk. Neben 1.200 Sängern postierte Wagner 100 Musiker auf der Galerie. Der Einsatz des für das Publikum unsichtbaren Orchesters erst gegen Ende des Werks machte einen großartigen Effekt, die Aufführung wurde so zu einem grandiosen Erfolg.

Neue Freundschaften beflügelten Wagners geistigen Austausch, und neben dem systematischen Aufbau einer Bibliothek erhielt er wesentliche Impulse u.a. von dem Arzt Dr. Anton Pusinelli und v.a. dem Dirigenten, Schriftsteller und Revolutionär August Röckel, der unter Wagner Musikdirektor am Dresdner Hoftheater war und mit dem Wagner bald eine enge Freundschaft verband. Wagner diagnostizierte nun zum einen poetische, zum anderen politische Faktoren als Ursachen der vermeintlichen Unzulänglichkeiten des Opernwesen. Die ästhetische Schwäche der Oper bestehe demnach in der Suspendierung des Dramatischen, während die gesellschaftspolitischen Zustände ihre Degeneration zu Ware und seichter Unterhaltung verursachten. Daher setze eine Reform der Oper die Einheit von Musik und Drama einerseits und die fundamentale und also revolutionäre Veränderung der gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen andererseits voraus.

Damit waren zugleich bereits die zentralen Parameter der „Zürcher Kunstschriften“ gesetzt.

Am 13.4.1845 vollendete Wagner die Partitur des *Tannhäuser* und fuhr danach im Sommer für fünf Wochen zur Erholung nach Marienbad. Dort las er – wiederum folgenreich – die Dichtungen Wolfram von Eschenbachs, hierunter das *Parzival-Epos*, das anonyme Epos vom *Lohengrin* sowie *Die Geschichte der Deutschen Literatur* von Gervinus. Darin fand er die Darstellung des genialen Schusters Hans Sachs, der „letzten Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes“ (*Eine Mittheilung an meine Freunde*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* Bd. 4, S. 284), sowie des Meistersangs mit seinen Regeln. Trotz ärztlichen Verbots schrieb Wagner bereits hier eine umfangreiche Prosaskizze aller drei Akte der *Meistersinger von Nürnberg* nieder, die bereits zu diesem Zeitpunkt mit den Versen schließt: „Zerging das heilige römische Reich in Dunst / uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.“ Zwei Wochen später war auch der Prosaentwurf zum *Lohengrin* (WWV 75) vollendet.

Am 19.10.1845 wurde *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* in Dresden uraufgeführt und zeitigt zwiespältige Reaktionen. Wie kein anderes seiner Werke sollte Wagner den *Tannhäuser* immer wieder umarbeiten, so dass zumindest vier Fassungen unterschieden werden können. Noch zwei Wochen vor seinem Tod bekannte Wagner, „der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig“ zu sein (C. Wagner, *Die Tagebücher* Bd. 2, 23.1.1883, S. 1098). Einen seiner größten Erfolge als Dirigent feierte Wagner indessen mit der Aufführung der 9. Symphonie Beethovens am Palmsonntag, dem 5.4.1846. Unter den Zuhörern waren der junge Hans von Bülow und Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der neunzehn Jahre später der erste Tristan werden sollte.

Während die Komposition des *Lohengrin* in Graupa bei Dresden immer wieder durch Wagners Amtspflichten als Kapellmeister und zeitaufwändige Operneinstudierungen unterbrochen werden musste und so nur langsam voranschritt, erschloss sich Wagner in den Sommerferien des Jahres 1847 mit den nordischen Sagen, der *Edda*, der *Wilkina-* und *Niflunga-Sage*, der *Heimskringla*, der *Völsunga-Saga* und der *Völuspá* ein neuer Themenkreis. Frustriert über die in seinen Augen unzureichenden, unwürdigen und darüber hinaus kritik- und reformresistenten Strukturen und Verhältnisse des Theater-



wesens erwog er allerdings, sein Kapellmeisteramt niederzulegen und näherte sich nun immer stärker den oppositionellen vormärzlich-revolutionären Strömungen.

Mit Beginn des Jahres 1848 ging Wagner an die Ausarbeitung der *Lohengrin*-Partitur, die er am 28.4.1848 beenden konnte. Ermutigt durch die Februar-Revolution in Paris, mit der die republikanischen Kräfte das Bürgerkönigtum Louis Philippes beendet hatten, strömte im März auch in deutschen Städten das Volk auf die Straßen. In Sachsen gewährte König Friedrich August II. schließlich die Aufhebung der Zensur sowie Wahl-, Justiz- und Steuerreformen. Damit wendete er den politischen Druck des Volkes, das ihn umjubelt, zunächst ab. Doch den kritischen Köpfen gingen die Reformen nicht weit genug. Nachdem es auch in Berlin und Frankfurt am Main zu Barrikadenkämpfen gekommen war, konstituiert sich am 31.3. in Frankfurt ein Vorparlament zur Nationalversammlung. Am 15.6.1848 schaltete sich Wagner dann in die öffentliche Auseinandersetzung über Monarchie und Republik ein. Vor dem linksgerichteten Dresdner Vaterlandsverein sprach er über die Frage *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?*, mit der sich zwischen die Fronten begab, woraufhin zunächst *Rienzi* vom Spielplan abgesetzt wurde. Nachdem Wagner im Spätsommer 1848 den Plan zu einer großen historischen Revolutionsoper über Friedrich I. Barbarossa endgültig aufgegeben hatte, wandte er sich dem germanischen Mythos zu und zeichnet seine Studie *Die Wibelungen – Weltgeschichte aus der Sage* auf. Im Oktober entwarf er dann die *Nibelungen-Saga* als erste Prosa-Vorstudie zum *Ring des Nibelungen* (WWV 86), die später unter dem Titel *Der Nibelungen-Mythos* veröffentlicht wurde.

Zugleich spitzte sich die politische Lage durch die blutige Niederwerfung der Wiener Volksaufstände durch Windischgrätz und die Erschießung des Frankfurter Paulskirchen-Abgeordneten Robert Blum weiter zu. Zu dieser Zeit schloss Wagner den Prosaentwurf und Urschrift zu *Siegfrieds Tod* ab. Daneben studierte er nach Feuerbach auch Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Der revolutionäre Hintergrund liefert so den politischen Kerngedanken des Ring: Die Abdankung der Götter als Repräsentanten einer obsoleten Herrschaft durch Selbstvernichtung und die Errichtung einer neuen, freien Weltordnung der Liebe. In einem Dramenentwurf *Jesus von Nazareth* (WWV 80) stellt Wagner Christus als Sozialrevolutionär dar.

Mit der Veröffentlichung weiterer revolutionärer Aufsätze ergriff Wagner immer nachdrücklicher Partei für die Revolution und stellte sich damit gegen den Hof als seinen Dienstherrn. Zugleich besiegelte die Weimarer Aufführung des *Tannhäuser* unter Franz Liszt am 16.2.1849 die Freundschaft der beiden epochalen Künstler. Mit der Auflösung der Volksvertretung durch Friedrich August II. am 30.4.1849 war die Revolution nun auch in Dresden nicht mehr aufzuhalten. Gegen die auf die Straßen strömende Volksmenge und Kommunalgarden wurde das durch preußische Truppen verstärkte Militär eingesetzt, es kam zu Barrikadenkämpfen, an denen sich auch Wagner an der Seite der Revolution beteiligte. Den Brand des Dresdner Opernhauses feiert er als Fanal der Revolution. Nach der blutigen Niederschlagung der Aufstände durch das Militär am 8.5.1849 wurde u.a. auch Wagner von der Polizei steckbrieflich gesucht. Nur mit knapper Not gelang ihm die Flucht nach Weimar zu Liszt und von dort aus ins Exil nach Zürich, wo er am 28.5.1849 eintraf. Durch die Enttäuschung der gescheiterten Revolution verabschiedete sich Wagner im Zürcher Exil von der Idee einer umfassenden politischen Veränderung der Realitäten. Künftig strebte er innerhalb der unverbesserlichen Wirklichkeit einen von den Zwängen der zeitgenössischen Theaterwirtschaft freien, exklusiven Raum für sein „*Kunstwerk der Zukunft*“ an.

#### **4. Exil in Zürich (1850-1858)**

Im Zürcher Exil war Wagner zwar vor dem Zugriff der deutschen Behörden sicher, zugleich aber auch wieder einmal ohne Anstellung und damit ohne festes Einkommen. Für Minna, die ohnehin nie viel Verständnis für die politischen Ambitionen Wagners hatte aufbringen können und die darin nichts anderes als die leichtfertige Gefährdung ihrer so schwer erungenen bürgerlichen Existenz gesehen hatte, war die Übersiedlung nach Zürich ein schweres Opfer, wodurch sich die Spannungen zwischen den Eheleuten wieder verschärften.

Bis Ende Juli 1849 vollendete Wagner seinen grundlegenden Aufsatz *Die Kunst und die Revolution*, mit dem er sich sowohl gegen die Sinnenfeindlichkeit des Christentums als auch gegen die Erwerbsgrundlage der gegenwärtigen Kunst wendete: „*Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten*“ (Sämtliche Schriften und Dichtungen Bd. 3, S.

19). Das zukünftige Kunstwerk solle „den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein“ (ebd., S. 30). Am 4.11.1849 vollendete Wagner dann auch seine Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft*, die er Ludwig Feuerbach widmete. Sozialistische und ästhetische Ideen, wie z.B. die kommunistische Entfremdungsthese und die Vorstellung einer ästhetischen, genossenschaftlich organisierten Gesellschaft, gehen hier Hand in Hand.

Bis Ende 1849 schrieb Wagner weiter im revolutionären Geist den Entwurf zu einem Drama *Wieland der Schmied* (WWV 82). Erstmals klagte er in dieser Zeit über Herzbeschwerden und lebt von einer Rente, die ihm von Freunden und Gönnern ausgesetzt wurde. So erhielt er zum einen von Julie Ritter aus Dresden jährlich 500 Taler. Zum Dank nahm Wagner sich ihres unglücklichen Sohns Karl an. Zum anderen unterstützte ihn die Familie Taylor-Laussot aus Bordeaux mit 2.500 Francs pro Jahr. Auf Einladung der Familie Laussot reiste Wagner dann auch Mitte März 1850 nach Bordeaux und verliebte sich dort in die 22jährige Tochter Jessie. Beide sind unglücklich verheiratet, Wagner mit der ihm immer mehr entfremdeten Minna, Jessie mit einem Mann, der zuvor der Liebhaber ihrer Mutter war. Ein Fluchtplan Wagners und Jessies nach Griechenland oder Kleinasien zerschlug sich allerdings, und nachdem Jessie ihrer Mutter und diese daraufhin ihrem Schwiegersohn das Verhältnis entdeckt hatte, endete die Romanze mit einer Duellforderung des gehörnten Ehemannes, der schließlich nur mühsam davon abzubringen war, Wagner eine Kugel durch den Kopf zu schießen.

Im Rahmen einer Goethefeier im Großherzoglichen Theater in Weimar fand am 28.8.1850 unter der Leitung Franz Liszts die Uraufführung des *Lohengrin* statt. Wagner verfolgte den angenommenen Ablauf der Aufführung im Luzerner Gasthof „Zum Schwan“ auf seiner Taschenuhr. Die Oper wurde eher gedämpft aufgenommen, was angesichts ihres späteren Erfolges erstaunlich scheint. Doch einerseits war Wagner mit dem publikumswirksamen *Rienzi* bekannt geworden, andererseits hatte Wagners Renommee durch dessen Teilnahme an der Revolution zumindest beim Adel deutlich gelitten.

In einem Brief an Ernst Benedikt Kietz vom 14.9.1850 deutete Wagner erstmals seine Festspielidee an. Besäße er 10.000

Taler, schrieb er, würde er aus Brettern ein Theater errichten und *Siegfrieds Tod* spielen lassen, dreimal in einer Woche, „worauf dann das Theater abgebrochen wird und die Sache ihr Ende hat“ (Sämtliche Briefe Bd. 3, S. 405). So entsteht vor dem Hintergrund der eigenen desillusionierenden Theatererfahrungen die Überzeugung, dass angemessene Aufführungen seiner Werke nur in einem exklusiven, allein seiner alleinigen Gestaltungsmacht unterliegenden Rahmen möglich seien. Dies galt allemal vor der sich entwickelnden *Ring*-Tetralogie, dem schon in seinen Ausmaßen inkommensurablen Werk der Musiktheatergeschichte.

Auch entfaltete Wagner, der sich in Zürich ohne Theaterpflichten auf das Schreiben konzentrieren kann, nunmehr in seiner ästhetischen Hauptschrift *Oper und Drama* vor dem Hintergrund einer normativen Geschichte von Musiktheater und Schauspiel seine Auffassung vom musikalischen Drama und sekundiert auf diese Weise sein kompositorisches Schaffen mit einem theoretischen Überbau, der zugleich als fortlaufender Kommentar und Versuch einer kunstphilosophischen Legitimation seiner ästhetischen Ideen zu lesen ist.

Im Mai 1851 entstand der große Prosaentwurf zu *Der junge Siegfried*. Schon einen Monat später war das vollständige Textbuch fertig. Am 23. Juli notierte Wagner auf einem Albumblatt als erstes musikalisches Thema zum *Ring* das Motiv des „Walkürenritts“. Außerdem begann er seine autobiographische Abhandlung *Eine Mittheilung an meine Freunde*, die er Mitte August beendete. Auch hier proklamierte er seine Festspielidee für den *Ring*: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen“ (Sämtliche Schriften und Dichtungen Bd. 4, S. 343.)

Wegen psychosomatischer Erkrankungen wie Verdauungsbeschwerden, Ekzemen und Gesichtsrose begab Wagner sich im September 1851 zur Kur in die Wasserheilanstalt Albisbrunn im Kanton Zürich. Hier erweiterte er sein Siegfried-Drama zum Weltgedicht der *Ring*-Tetralogie, indem er es durch die ersten beiden Teile *Das Rheingold* und *Die Walküre* in den Zusammenhang der nordischen Mythologie einbettete. Bis zum 15.12.1852 konnte er die gesamte *Ring*-Dichtung abschließen, die so praktisch von hinten nach vorne entstand. Im Februar 1853 erschien sie erstmals als Privatdruck in 50 Exemplaren, der an Bekannte und Freunde versandt wurde. Erst 1856 er-

hielten die letzten beiden Teile der Tetralogie allerdings ihre endgültigen Titel *Siegfried* und *Götterdämmerung*.

Zu Beginn des Jahres 1853 dirigierte Wagner in Zürich unter anderem drei Beethoven-Konzerte, die ihm Otto und Mathilde Wesendonck als Bewunderer und Mäzene zuführten. Der 37jährige Wesendonck, Teilhaber einer New Yorker Seidenfirma, war ausgesprochen wohlhabend, und seine 23jährige Frau Mathilde umgab sich als ambitionierte Schriftstellerin gerne mit Künstlern. Am 18., 20. und 22. Mai 1853 fanden im Züricher Aktientheater drei Sonderkonzerte ausschließlich mit Werken Wagners statt, gleichsam die allerersten Wagner-Festspiele. Wagner selbst dirigierte Ausschnitte aus dem *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* sowie den Friedensmarsch aus *Rienzi*. Diese Konzerte waren ein beispielloser Erfolg und wurden in der Presse hymnisch gefeiert.

Am 10.10.1853 begegnete Wagner bei einem Diner mit Liszt und seinen drei Kindern erstmals der noch nicht ganz 16jährigen Cosima. Sein erster Eindruck von Cosima war vor allem der „anhaltender Schüchternheit“ (*Mein Leben*, S. 516). Am 14.1.1854 war die *Rheingold*-Komposition fertig skizziert, und im Sommer begann Wagner mit der Komposition der *Walküre*. Im Herbst machte ihn Georg Herwegh auf Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* aufmerksam, das Wagner in den folgenden zwölf Monaten nicht weniger als viermal begeistert liest. Schopenhauer sollte künftig Wagners Denken maßgeblich bestimmen.

Am 26.9.1854 beendete Wagner die Partitur-Reinschrift des *Rheingold*, doch die Zweifel über die Aufführbarkeit des *Ring*, der Einfluss Schopenhauers und die aufkeimende Liebe zu Mathilde Wesendonck führten ihn zu einem neuen Opernplan: *Tristan und Isolde* (WWV 90). Dennoch arbeitete Wagner zunächst an der *Walküre* weiter: zu Beginn des Jahres 1855 entstand die Partitur des 1. Aufzugs. Außerdem beendete er die auf Anregung Franz Liszts begonnene Überarbeitung des Pariser Faust-Fragments zur *Faust-Ouvertüre* (WWV 59). Sie wurde am 20.2.1855 in Zürich uraufgeführt. Um seine finanzielle Lage zu verbessern, reiste Wagner anschließend nach London, wo er bis zum 25. Juni acht Konzerte dirigierte. Verstimmung über die zu geringe Probenzahl und Ärger über die zu Teil unerfreuliche Reaktion der Presse führten indessen zu einer tiefen Verstimmung, wenngleich das letzte Londoner Konzert mit Ovationen endete. So häuften sich im Herbst 1855

erneut Anfälle von Gesichtsröte und nervöser Allergie, dennoch begann Wagner mit der Partitur-Erstschrift des 3. Aufzugs der *Walküre*. Vermittelt durch Schopenhauer befasste Wagner sich nun auch mit dem Buddhismus, was seinen künstlerischen Niederschlag im Entwurf zu einem buddhistischen Drama mit dem Titel *Die Sieger* (WWV 89) fand. Am 23.3.1856 vollendete Wagner dann die Partitur der *Walküre*.

Nach dem dreizehnten Rückfall von Gesichtsröte begab Wagner sich im Juni 1856 in die Wasserheilanstalt von Mornex, wo er sich einer vierwöchigen und schließlich erfolgreichen Kur unterzog. Noch im Spätsommer 1856 begann er die Kompositionsskizze zum 1. Aufzug des *Siegfried*. Am 45. Geburtstag Liszts, dem 22.10.1856, fand im Zürcher Hotel Baur-au-Lac eine improvisierte „Aufführung“ des 1. Aufzugs der *Walküre* vor einer großen Gesellschaft statt. Bei dieser denkwürdigen Soirée spielte Liszt am Flügel den Orchesterpart, Emilie Heim sang die Sieglinde und Wagner selbst sowohl Siegmund als auch Hunding.

Parallel zur Wiederaufnahme der unterbrochenen Arbeit an der Kompositionsskizze zum 1. Aufzug *Siegfried* schrieb Wagner bereits die ersten musikalischen Themen zu *Tristan und Isolde* nieder. Dennoch beendete er am 31.3.1857 noch die Partitur des 1. *Siegfried*-Aktes. Klagen Wagners über die Unruhe seiner Wohnung am Zeltweg veranlassten Otto und Mathilde Wesendonck, den Wagners das neben ihrer herrschaftlichen Villa gelegene Gartenhaus – von Wagner „Asyl“ genannt – für 800 Franken jährliche Miete auf Lebenszeit zur Verfügung zu stellen. Hier begann Wagner die Komposition zum 2. Aufzug des *Siegfried*, doch bereits die Orchesterskizze, die er am 18.6.1857 begann, trägt auf der ersten Seite den Vermerk „*Tristan bereits beschlossen*“. Am 27.6. brach Wagner die Arbeit am *Siegfried* dann ab und begann *Tristan und Isolde*.

Am 5.9.1857 trafen in der Villa Wesendonck zum ersten und einzigen Male die drei in Wagners Leben entscheidenden Frauen Minna, Mathilde und Cosima aufeinander, da Hans von Bülow und Cosima Liszt, die am 18.8. in Berlin getraut worden waren, auf ihrer Hochzeitsreise Zürich besuchten. Diese Ehe stand von Beginn an unter keinem guten Stern, sie entsprach bürgerlicher Konvention. So begegnete Cosima *Tristan und Isolde* in innerlich aufgewühltem Zustand. Sie hörte der Musik „mit gesenktem Kopf zu und gab nichts von sich; wenn man in sie drang, fing sie an zu weinen“ (*Mein Leben*, S. 567). Zweifel-

los suchte Cosima nach einer Mission, in deren Dienst sie ihr Leben stellen könnte. Die Liebesleidenschaft Wagners zu Mathilde Wesendonck und sein im *Tristan* zur Blüte gelangtes künstlerisches Genie machte Cosima klar, dass ihre Verbindung mit Bülow ein Irrtum war und es ihr nicht gelingen werde, aus ihm einen großen, schöpferischen Künstler zu machen, dem sie hätte dienen und ihr Leben weihen können. Im Gegenteil: Hans von Bülow stellte seine nicht unbeträchtliche Begabung ganz und vollständig in den Dienst der Kunst Richard Wagners. Alle Versuche Cosimas, ihn zu eigenem produktiven künstlerischen Schaffen zu inspirieren, scheiterten.

Am 30.11.1857 begann Wagner mit der Vertonung der fünf Gedichte für Frauenstimme von Mathilde Wesendonck, die sogenannten *Wesendonck-Lieder* (WWV 91), deren Stimmung ebenfalls auf *Tristan* hindeutet. Das Thema des Liedes *Im Treibhaus* ist mit dem des Vorspiels zum 3. Aufzug *Tristan und Isolde* identisch. Aufgrund der Beziehung Wagners zu Mathilde Wesendonck kam es zu Spannungen zwischen Minna, ihm und ihr. Daher verließ Wagner Anfang 1858 vorübergehend das „Asyl“, reiste nach Paris und nahm erst nach seiner Rückkehr die Arbeit an der Partitur zum 1. Aufzug des *Tristan* wieder auf. Nach einer Verstimmung zwischen ihm und Mathilde Wesendonck sendete er am 7.4. einen unverhohlenen, mit „*Morgenbeichte*“ überschriebenen Liebesbrief, der in eine Bleistiftskizze des *Tristan*-Vorspiels eingerollt war. Minna fing jedoch den Boten ab und las den Brief. Sie setzte Otto Wesendonck von dem Verhältnis ihrer Ehegatten in Kenntnis, womit die bisherigen Lebensumstände zu einem skandalösen Ende gelangten. Zwar lehnte Minna die ihr von Wagner angebotene Ehescheidung ab, aber an eine Fortsetzung dieser Ehe und dem Verbleib im „Asyl“ war nicht mehr zu denken. Der gemeinsame Haushalt wurde aufgelöst, und Wagner ging wieder einmal vor bedrückend und unhaltbar gewordenen Lebensumständen auf die Flucht. Zusammen mit Karl Ritter reiste er nach Venedig, wo er am 29.8.1858 eintraf.

### **5. Irrfahrten (1859-1863)**

Nach den Zürcher Jahren mit der Wesendonck-Affäre an ihrem Ende folgten für Wagner fast 6 Jahre des ruhelosen Umherirrens, in denen eine Enttäuschung auf die andere, ein Rückschlag auf den nächsten folgte. Im Palazzo Giustiniani am Canal Grande in Venedig entstand weitgehend einsam und abgeschieden von der Außenwelt der 2. Aufzug des *Tristan*,



welcher in Partiturreinschrift am 18.3.1859 beendet wurde und den Wagner als „*Gipfel meiner bisherigen Kunst*“ (R. Wagner an M. Wesendonck, 10.3.1859, in: *Sämtliche Briefe* Bd. 10, S. 369) bezeichnete.

Am 26.3.1859 verließ Wagner Venedig und reiste nach Luzern. Im Hotel „Schweizerhof“ begann er den 3. Aufzug des *Tristan*, den er dort auch am 6.8.1859 vollendete. Erneute Geldsorgen und die beabsichtigte Ansiedlung in Paris veranlassten ihn, Otto Wesendonck für 6.000 Franken die Publikationsrechte des zu diesem Zeitpunkt ja noch gar nicht vollendeten *Ring* zu verkaufen. Im September reist er nach Paris, wo er auf eine Aufführung des *Tannhäuser* hoffte. Indessen scheiterte der Plan einer Uraufführung des *Tristan* in Karlsruhe, da sich kein Tenor an die Titelpartie heranwagte. Auch Wagners Privatleben lag in Trümmern: Zwar versuchte er, seine Ehe wenigstens äußerlich zu retten, allerdings mit der Bedingung geschlechtlicher Neutralität, auch traf Minna mit Hund und Papagei in Paris ein und nahm den gemeinsamen Haushalt wieder auf, doch verlief der Alltag unter fortgesetzten Spannungen. Noch vor Jahresende kaufte das Verlagshaus Schott das *Rheingold* für 10.000 Franken. Da es jedoch bereits an Otto Wesendonck verkauft war, wurde dessen Einverständnis notwendig, welches dieser großzügig erteilte.

Ende Januar und Anfang Februar 1860 fanden in Paris drei von Wagner geleitete Konzerte mit eigenen Werken statt. Diese Konzerte führten Wagner eine große Anhängerschaft zu, darunter Saint-Saëns und Gounod. Auch Charles Baudelaire, der diese Konzerte erlebte, war fortan begeisterter Wagnerianer und kann als Begründer des französischen „wagnérisme“ gelten. Mitte März 1860 erließ Napoleon III. den Befehl, *Tannhäuser* in Paris aufzuführen. Vorausgegangen war ein diplomatisches Ränkespiel, aus dem sich Spannungen zwischen der legitimistischen Aristokratie und dem Hof ergeben, die mit dem legendären „*Tannhäuser*-Skandal“ zu einem der größten Eklats in der Theatergeschichte führten, bei dem maßgeblich die Mitglieder des Jockey-Clubs durch massive Störungen der Vorstellungen bis hin zu mehrfachen Unterbrechungen Furore machten.

Am 15.7.1860 wurde Wagner wenigstens zum Teil amnestiert, so dass er Deutschland, mit Ausnahme Sachsens, nach 11 Jahren wieder betreten durfte. Am 21.4.1861 empfangen ihn Großherzog Friedrich I. und Großherzogin Luise von Baden im

Karlsruher Schloss in Privataudienz, bei der er erneut für die Uraufführung des *Tristan* in Karlsruhe warb. Im Mai reiste er nach Wien, um dort nach Solisten für die geplante Uraufführung des *Tristan* zu suchen. Dort hörte er in einer Probe seinen *Lohengrin* über 13 Jahre nach dessen Vollendung zum ersten Male vollständig. Doch die Verhandlungen mit der Intendanz der Wiener Hofoper scheiterten: die Solisten wurden für Karlsruhe nicht freigegeben, dafür wurde allerdings eine Uraufführung des *Tristan* in Wien in Aussicht gestellt. Am 15. Mai wurde in Anwesenheit Wagners *Lohengrin* in Wien aufgeführt und stürmisch gefeiert. In den folgenden Monaten reiste Wagner ziellos kreuz und quer durch die verschiedensten Orte, während auch in Wien der *Tristan* aufgrund einer Indisposition des Tenors Alois Ander zu scheitern drohte.

In Venedig durch Tizians „*Assunta*“ zutiefst beeindruckt, konzipierte Wagner auf der Eisenbahnrückfahrt nach Wien den Hauptteil des C-Dur-Vorspiels zu den *Meistersingern von Nürnberg* (WWV 96). Sofort nach seiner Rückkehr schrieb Wagner dann auch einen Prosaentwurf nieder und beendete bereits am 25.1.1862 die Urschrift der *Meistersinger*-Dichtung. Im Februar mietete Wagner dann eine Wohnung in Biebrich bei Wiesbaden und stellte mangels Haushälterin Minna brieflich erneut frei, wieder mit ihm zusammenzuleben. Am 21.2. traf sie ohne Ankündigung in Biebrich ein, doch schon am nächsten Tag kommt es erneut zu heftigen Streitereien. Keine zwei Wochen später reist Minna nach weiteren unerfreulichen Auseinandersetzungen wieder ab.

Nach dieser endgültigen und unerfreulichen Trennung verstrickte sich Wagner in einige aussichtslose Affären. So lernte er im März 1862 im Hause seines Verlegers Schott bei einer Soirée die 29jährige Mathilde Maier kennen. Wagner machte ihr mehrmals, zuletzt noch im Juni 1864, Anträge, mit ihm zusammenzuleben. Sie lehnte jedoch ebenso behutsam wie entschieden ab, um sich nicht zu kompromittieren. Dennoch besuchte sie Wagner häufig in Biebrich, und auch später blieben sie einander freundschaftlich verbunden. Ebenfalls im März 1862 fiel Wagner in Frankfurt die Schauspielerin Friederike Meyer auf, die Schwester von Marie-Luise Dustmann, die Wagners Wiener Isolde werden sollte. Anders als Jessie Laussot, Mathilde Wesendonck und Mathilde Maier hatte sie keine Sorge, sich zu kompromittieren und offen als die Geliebte Wagners zu erscheinen. Doch nachdem sie vergeblich am Wiener Burgtheater vorgeschlagen hatte, verschwand sie kurz

darauf nach mehreren erfolglosen brieflichen Aufforderungen an Wagner, wieder mit ihr in Kontakt zu treten, aus seinem Leben.

Am 28.3.1862 hatte Wagner wieder volle Amnestie in Deutschland erhalten, auch in Sachsen, volle 13 Jahre nach der Revolution! Minnas Hoffnung, Wagner werde daher nach Dresden zurückkehren, wurde jedoch enttäuscht. Erneut ergebnislose Verhandlungen über die *Tristan*-Aufführung in Karlsruhe führten zum endgültigen Bruch Wagners mit Eduard Devrient. Wagner sah jedoch eine Aufführung des *Lohengrin* mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld in der Titelrolle, der trotz seiner Korpulenz aufgrund seiner enormen Ausstrahlung und schauspielerischen Begabung nach Wilhelmine Schröder-Devrient zu Wagners idealer Verkörperung des Sängerdarstellers wurde.

Im Juni lehnte Minna die gesetzliche Scheidung ihrer Ehe erneut und endgültig ab. Anfang Juli 1862 trafen Hans und Cosima von Bülow in Biebrich ein. Von Bülow begleitet, studierte Wagner zwei Wochen mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld und dessen Gattin Malwine die Titelpartien von *Tristan und Isolde* ein. Für Cosima verkörperte Wagner all das, was sie sich vergebens von Hans von Bülow erhofft hatte. Die Verwirrungen des Sommers 1862 führten dann letztendlich dazu, dass die Arbeit an den *Meistersingern* stockte und der Verleger Schott die Zahlungen an Wagner einstellte. Wagner war damit seit Ende August mittellos und befand sich nach eigenen Worten „in der Lage eines Ertrinkenden“ (Brief an F. Schott, 20.10.1862, in: Sämtliche Briefe Bd. 14, S. 302). Auch wurde ihm seine Wohnung in Biebrich gekündigt, und so lebte er fortan in Hotels oder als Gast bei Freunden. Am 1.11.1862 dirigierte Wagner im Leipziger Gewandhaus vor fast leerem Haus die Uraufführung des *Meistersinger*-Vorspiels, sowie zum Schluss die *Tannhäuser*-Ouvertüre. Bei einer Lesung aus den *Meistersingern* am 23.11.1862 war der Kritiker Eduard Hanslick anwesend, der sich nicht zu Unrecht in der Figur Beckmessers parodiert fühlte und zu einem der mächtigsten Feinde Wagners wurde. Am 26.12. fand in Gegenwart der Kaiserin Elisabeth ein Wagner-Konzert im Theater an der Wien statt. Neben dem Vorspiel und zwei Szenen aus den *Meistersingern* gab es Ausschnitte aus fertigen Teilen des *Ring*. Das Publikum begrüßte diese Werke mit großem Jubel, vor allem den „Walkürenritt“, aber wieder einmal hinterließ das Konzert ein enormes Defizit.

Am Jahresende 1862 schrieb Wagner dann ein *Vorwort zur Herausgabe der „Ring“-Dichtung*, in welchem er als Alternative zum stehenden Repertoiretheater den Plan eines amphitheatralischen Festspielhauses mit unsichtbarem Orchester in einer „minder großen Stadt“ entwarf, in dem die hinzugezogenen Künstler sich auf einen Stil und auf eine Aufgabe konzentrieren und antizipierte damit bereits 10 Jahre vor der Gründung Bayreuth. Die Finanzierung eines solchen Unternehmens solle entweder durch private Stiftungen oder durch das Mäzenat eines Fürsten erfolgen. Die Schrift schließt mit der zweifelnden Frage: „*Wird dieser Fürst sich finden?*“ (Sämtliche Schriften und Dichtungen Bd. 6, S. 281).

Auch das zweite Wiener Konzert am 1.1.1863 schloss mit einem Defizit und stürzte Wagner in tiefe Niedergeschlagenheit. In den folgenden drei Monaten reiste er geradezu verzweifelt umher, um zur Geldbeschaffung Konzerte zu geben. Auch nach Russland reist er jetzt, nach Moskau und Petersburg, immer am Rande des Zusammenbruchs. Am 25.4. traf er dann wieder in Wien ein. Von dem Ertrag der Konzertreise in Höhe von 7.000 Talern blieben nach Abzug der dringendsten Schulden und der regelmäßig gezahlten Unterstützung an Minna ein Rest von 4.000 Talern, mit denen sich Wagner, wie er glaubt, endgültig in Wien niederlassen will. Er bezog eine neue Wohnung in Penzing, die er kostspielig einrichtete und damit wieder einmal seine Finanzkraft über Gebühr strapazierte. Die an Mathilde Maier gerichtete Bitte, als Haushälterin zu ihm zu kommen, wurde mit der Aufforderung zu Scheidung und Heirat beantwortet – und daraufhin von Wagner fallengelassen. Honorare und Darlehen waren bald wieder aufgebraucht, und Wagner konnte sich nurmehr gegen Wechsel Geld verschaffen, die mit zum Teil enormen Wucherzinsen belegt wurden. Auch die letzten treuen Freunde begannen sich jetzt von ihm abzuwenden. In dieser dramatischen Lebenssituation kam es am Nachmittag des 28.11.1863 anlässlich eines Besuchs bei Hans und Cosima v. Bülow in Berlin bei einer Kutschfahrt mit Cosima zum „*Bekennnis, uns einzig gegenseitig anzugehören*“ (*Mein Leben*, S. 746).

Im März 1864 kam es dann zur vollständigen Katastrophe, als in Wien der *Tristan* nach immerhin 77 Proben endgültig als unaufführbar abgesetzt wurde. Daraufhin ging ein Wechsel nach dem anderen zu Protest, Wagner verkaufte eilig das Nötigste und floh schließlich am 23. März auf Anraten seines Rechtsbeistandes Dr. Eduard Liszt, einem jüngeren Onkel

Franz Liszts, aus Wien, um der drohenden Schuldhafte zu entgehen. Ohne Ziel irrte er nun durch den süddeutschen Raum, nachdem auch Wesendoncks es abgelehnt hatten, ihn aufzunehmen. Am Karfreitag, den 25. März, erblickte er auf der Durchreise in München in einem Schaufenster das Bild des jungen Königs Ludwig II. (1845-1886), der zwei Wochen zuvor als 18jähriger viel früher als erwartet als Nachfolger seines verstorbenen Vaters Maximilian II. den Thron der Wittelsbacher bestiegen hatte. Am 8. April schrieb er an Peter Cornelius: „*Ein Licht muß sich zeigen: Ein Mensch muß mir erstehen, der jetzt energisch hilft [...] Ein gutes, wahrhaft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen; sonst ist's aus!*“ (R. Wagner, Briefe an Freunde und Zeitgenossen, hg. v. E. Kloss, 1912, S. 372/374). – Keine vier Wochen später geschah genau dieses „Wunder“, als Wagner im Auftrag Ludwigs II. von Hofrat Pfistermeister in Stuttgart ausfindig gemacht wurde, vor dem er sich noch am Abend zuvor aus Furcht vor seinen Gläubigern hatte verleugnen lassen. Doch Pfistermeister überbrachte Wagner ein Fotoporträt des Königs, einen Ring und eine mündliche Botschaft, in der Ludwig seine Zuneigung für Wagners Kunst bekannte. Noch am gleichen Abend reisten Wagner und Pfistermeister mit der Bahn nach München. Am 4.5.1864 standen Wagner und Ludwig II. einander in der Münchner Residenz erstmals gegenüber. So war Wagner von einem Augenblick auf den nächsten aus höchster Not gerettet.

### **6. Ludwig II. – Tribtschen (1864-1871)**

Der Beginn der Freundschaft zwischen Richard Wagner und König Ludwig II. war von grenzenlosem Enthusiasmus verklärt. Nach dem Elementarerlebnis des fünfzehnjährigen Kronprinzen Ludwig, der bei seinem ersten Opernbesuch 1861 über eine Aufführung des *Lohengrin* vor Begeisterung und Rührung außer sich geraten war und der Schlussfrage Richard Wagners im Vorwort zur *Ring*-Dichtung zwei Jahre später „*Wird dieser Fürst sich finden?*“, nämlich der Fürst, der die Vollendung des *Ring* und dessen Aufführung in einem besonderen Festtheater ermöglichen würde, erscheint die Begegnung nach Ludwigs überraschend früher Thronbesteigung mitten in der tiefen künstlerischen und persönlichen Krise Wagners als schicksalhafte Konstellation. Wie in einem schlechten Theaterstück kommt die Erscheinung Ludwigs II. fast einem „*deus ex machina*“ gleich.

Zunächst tilgte der König Wagners dringendste Schulden. Wagner zog am 14.5. in das von Ludwig gemietete Landhaus Pellet in Kempfenhausen am Starnberger See. Von nun an

trafen sich Wagner und der König, der im benachbarten Schloß Berg wohnte, fast täglich. Musikalischer Niederschlag dieser „Königsfreundschaft“ ist der *Huldigungsmarsch für Ludwig II.* (WWV 97), der verglichen mit den waffenklirrenden preußischen Militärmärschen eher als Hymnus mit Anklängen an die Polyphonie der *Meistersinger* erscheint. Auch die Arbeit am *Ring* führte Wagner seit 27.9.1864 nach siebenjähriger Unterbrechung fort. Bei einer Audienz am 7.10. erteilte der König den offiziellen „Befehl“ zur Vollendung des *Ring*. Auch beschloss er eine „Wagner-Achse“ quer durch München, eine Prachtstrasse von Wagners Wohnhaus in der Briener Strasse bis zur Isar, an deren Ende eine gewaltige Brücke zum Wagner-Festtheater führen sollte, welches zwischen Friedensengel und Maximilianeum geplant war. Auf Empfehlung Wagners wird als Architekt der alte Freund aus Dresdner Tagen Gottfried Semper herbeigerufen. Die Kosten für das Projekt wurden auf 5 Millionen Gulden geschätzt, als Bauzeit wurden sechs Jahre veranschlagt.

Konfliktpotenzial barg indessen der schwärmerische, realitätsferne Idealismus des Königs, während Wagner durchaus handfeste Interessen in eigener Sache hatte. Beredtes Zeugnis ist der Briefwechsel, dessen hochgestimmter Tonfall nicht nur in verdächtiger Weise und bis zur Grenze der Unehrllichkeit ekstatisch überspannt erscheint, sondern eine Atmosphäre des Uneigentlichen erzeugt. Es herrschen hochstilisierte Wortkullissen, die mehr verdecken als preisgeben. Wagner verstand dabei die Erwartungen des Königs zu bedienen, der Richard Wagners Werke zur Erzeugung eines Gefühlsrauschs brauchte, welcher jedoch kaum auf tieferem Verständnis gründete, sondern zumeist über die Schauer der „Wonnen“ – das meistgebrauchte Wort des Königs in bezug auf Wagners Werke – nicht hinausging. Die Briefe Ludwigs sind geprägt durch eine gewisse Einförmigkeit, ja Eintönigkeit der Wahrnehmung. Immer wieder zitierte er aus Wagners Werken, die er offensichtlich auswendig kannte, unterbrochen mit vielen „Oh!“, und den unerlässlichen Zusätzen von „Wonnen“. Auch die Einrichtung seiner Schlösser und Umgebung bezeugt die maßlose Fixierung auf Wagners Werke. So ließ er beispielsweise in Linderhof, an dem seit 1870 gebaut wurde, eine große Venusgrotte, eine Hundinghütte, eine Gurnemanzeinsiedelei und auch eine Karfreitagsaue anlegen. Wagners Figuren boten dem König, der immer nach einem Rollenverständnis für sich und sein Königtum suchte, ideale Identifikationsmöglichkeiten. Der geheimnisvolle, aus einer unbekanntenen Ferne kommende Schwanenritter Lohengrin, der Unberührbare, der kei-



ne Fragen duldet, und sich entzieht, war für den König das ideale Identifikationsobjekt. In seinen Briefen nannte sich der König oft „Parzival“, Bestätigung für seine Überzeugung vom Gottesgnadentum des Königs, der gesalbt ist und den eine eigene hieratische Wirkung umgibt. – Wagner dagegen gefährdete das Wohlwollen des Königs immer wieder durch Eigensinn und Unbedachtsamkeiten. So führte beispielsweise die im Hinblick auf den Altersunterschied zutreffende, standesrechtlich jedoch inakzeptable versehentliche Anrede „Mein Junge“ zu einer empörten Verstimmung des Königs. Auch brachte Wagner durch seinen großen Einfluss auf den König und seine permanente Einmischung in die Kabinettspolitik zunehmend die bayerische Regierung gegen sich auf.

Am 10.4.1865, dem Tag der ersten Orchesterprobe zur Uraufführung von *Tristan und Isolde* in München unter der Leitung Hans von Bülows, wurde mit Isolde das erste gemeinsame Kind Richard Wagners und Cosima v. Bülows geboren. Bülow ahnte zunächst nichts von der Vaterschaft Wagners. Die Vorbereitungen zur *Tristan*-Uraufführung, die mehrfach verschoben werden muss, waren geprägt von Problemen und Quereelen. So geisterte erneut das Gespenst der Unaufführbarkeit über dem Werk. Doch schließlich fand am 2.6.1865, sechs Jahre nach der Vollendung der Partitur, am Münchner Hoftheater doch die Uraufführung von *Tristan und Isolde* statt. Mit dem plötzlichen Tod des Tristan-Darstellers Ludwig Schnorr v. Carolsfeld am 21.7., keinen Monat nach der letzten Aufführung, verlor Wagner jedoch einenseiner Hoffnungsträger des dramatischen Bühnengesangs.

Im selben Sommer verfasste Wagner auf Wunsch des Königs einen ersten Prosaentwurf für *Parzival*, vorläufig noch in der originalen Schreibweise. Doch zu Beginn des Herbstes verschärfte sich die Stimmung am Hofe und in der Öffentlichkeit gegen Wagner, nicht zuletzt aufgrund zunehmender Gerüchte über das Verhältnis Wagners mit der Frau seines Kapellmeisters Cosima v. Bülow. Schließlich stellte der Bayerische Ministerpräsident von der Pfordten den König vor die Alternative zwischen der Liebe und Verehrung seines treuen Volkes und der Freundschaft Richard Wagners. Damit hatte Wagner eine veritable Regierungskrise ausgelöst, die mit einer Rücktrittsdrohung des Kabinetts endete. In böser Anspielung auf Ludwigs vermutete Homosexualität und die Affäre seines Großvaters Ludwig I. mit Lola Montez wurde Wagner als „Lolus“ bezeichnet. Um nicht wie sein Großvater seinen Sturz zu riskie-



ren, ließ Ludwig Wagner schweren Herzens aus Bayern ausweisen. Dieser begab sich am 10.12. erneut in die Schweiz und mietete das bei Luzern idyllisch auf einer Halbinsel des Vierwaldstätter Sees gelegene Haus Tribschen. Rücktrittsgedanken des Königs versuchte Wagner indessen behutsam und doch eindringlich zu zerstreuen, um seine Zukunft weiterhin zu sichern. Das Münchner Festspielhaus-Projekt war allerdings gescheitert.

Am 12.5.1866 traf Cosima mit ihren Töchtern Daniela, Blandine und Isolde bei Wagner in Tribschen ein. An Wagners Geburtstag kam überraschend und inkognito Ludwig II. zu Besuch, der München insgeheim verlassen hatte und sich als „Walther von Stolzing“ anmelden ließ. Zwei Tage später reiste er zurück nach Schloss Berg. Dass der König sich angesichts der gespannten politischen Lage unmittelbar vor der Mobilmachung gegen Preußen ins Haus dieses „Schuldenmachers“ begeben habe, verursachte in der Öffentlichkeit große Empörung. Inzwischen war auch Hans von Bülow vollständig in das Verhältnis Wagners mit Cosima eingeweiht worden. Dennoch veranlasste Wagner den ahnungslosen König, eine von ihm selbst verfasste Ehrenerklärung für sich, Bülow und Cosima zu veröffentlichen.

Am 17.2.1867 wurde Eva, die zweite Tochter Richard Wagners und Cosimas geboren. Parallel arbeitete Wagner nun an den *Meistersingern* und an seiner Autobiographie *Mein Leben*, die er Cosima bereits seit 17.7.1865 diktierte. Am 21.6.1868 wurden die *Meistersinger von Nürnberg* in München uraufgeführt und zu einem überwältigenden Erfolg für Wagner, der sich jetzt erfolgreich durchgesetzt hat und zugleich weiter zwischen „Wagnerianern“ und „Anti-Wagnerianern“ polarisiert wie vor ihm kein anderer Musiker. So schuf er sich entschiedene, ja erbitterte Gegner und Feinde und gewann zugleich nicht minder begeisterte Anhänger wie den jungen Basler Professor Friedrich Nietzsche, den er am 8.11.1868 bei seinem Schwager Brockhaus kennenlernte.

Am 16.11.1868 zog Cosima mit ihren Töchtern Isolde und Eva endgültig zu Wagner nach Tribschen und blieb von nun an für immer bei ihm. Am 1.1.1869 begann sie dort ihr Tagebuch, das bis zu Wagners Tod nahezu jeden Tag ihres gemeinsamen Lebens dokumentieren wird. Wagner fuhr mit dem Diktat seiner Autobiographie fort und nahm auch die vor über elf Jahren unterbrochene Arbeit am *Siegfried* wieder auf. Zu Pfingsten

1869 war Nietzsche erstmals bei Wagner in Tribschen zu Gast, wo am 6.6. das dritte Kind Cosimas und Richard Wagners, der ersehnte Stammhalter Siegfried geboren wird. Eine Woche später beendete Wagner die Komposition des *Siegfried*. Cosima bat nun Hans von Bülow brieflich in die Scheidung einzuwilligen und auch die beiden gemeinsamen Töchter Daniela und Blandine ihr zu überlassen. Zwei Tage darauf stimmte Bülow diesem Vorschlag zu, am 18.7.1870, dem Vortag des Beginns des Deutsch-Französischen Krieges, wurde die Ehe in Berlin gerichtlich geschieden, und am 25.8. wurden Richard und Cosima Wagner in der protestantischen Kirche von Luzern getraut.

Nachdem Wagner Ludwig II. die Partituren zu *Rheingold* und *Walküre* zu seinen Geburtstagen 1865 und 1866 mit allen Rechten geschenkt hatte, setzte der König für 1869 die Uraufführung des *Rheingold* gegen Wagners Willen durch, der die Tetralogie als Einheit und Festspiel aufgeführt sehen wollte. So wurde die Uraufführung am 22.9.1869 unter der Leitung des von dem demonstrativ ferngebliebenen Wagner abgelehnten Kapellmeisters Franz Wüllner zu einem ersten echten Konflikt und Prüfstein der Königsfreundschaft. Doch ein Jahr später verfügte Ludwig II. auch die Uraufführung der *Walküre*, die am 26.6.1870 stattfand.

Am 5.3.1870 war Wagner erstmalig gesprächsweise auf das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth als mögliches Festspieltheater aufmerksam geworden. Im Sommer verfasste er seinen großen *Beethoven*-Aufsatz, mit dem er unter dem Einfluss Schopenhauers eine Neubestimmung seiner Musikästhetik vornimmt: die in den „Zürcher Kunstschriften“ postulierte Bestimmung der Musik aus dem Drama wird hier zugunsten des Supremats der Musik über den Text zurückgenommen. Am Weihnachtsmorgen 1870 wurde dann im Tribschener Treppenhaus aus Anlass von Cosimas Geburtstag das von Wagner inzwischen heimlich komponierte *Siegfried-Idyll* (WWV 103) uraufgeführt, Ausdruck der zärtlichen Innerlichkeit des gewonnenen Familienglücks.

Zwischen Wagner und Ludwig II. entstand dagegen zunehmende Distanz, wenngleich Ludwig Wagner bis zu dessen Tod weiter unterstützen wird. Während Wagner seinen Weg nach Bayreuth vorbereitete, begann der König mit der Entfaltung seiner manischen Schösserbautätigkeit: 1868 begannen die Planungen für Neuschwanstein, seit 1870 wurde an Linderhof

gebaut, und während der schlichte Holz- und Backsteinbau des Bayreuther Festspielhauses entstand, dessen Idee der König nie begriff, wendete er sich dem französischen Rokoko, Versailles und Ludwig XIV. als neuem Ideal zu. Für den Park von Linderhof ließ er ein Rokoko-Theater entwerfen, für sich selbst eine Hofkostüm im Stile Ludwigs XIV. anfertigen, und die Planungen für Herrenchiemsee folgten dann ganz dem Vorbild von Versailles. Als Wagner von der Bestellung eines Krönungswagen für 20.000 Gulden erfuhr, befürchtete er vorahnungsvoll „eine plötzliche Wahnsinns- oder Todesnachricht“ (C. Wagner: *Die Tagebücher* Bd. 1, 1.9.1871, S. 433).

### **7. Bayreuth (1872-1876)**

Schon bei den ersten Überlegungen zu besonderen Musikfestspielen für das eigene Werk zu Beginn der fünfziger Jahre hatte Wagner die örtlichen Bedingungen formuliert: Der Festspielort sollte in der Mitte Deutschlands gelegen sein, idyllisch und landschaftlich reizvoll, fernab von Großstädten oder Kur- und Badeorten, in „*einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industrie-pestgeruche unsrer städtischen Civilisation*“ (R. Wagner an F. Liszt, 30.1.1852, in: *Sämtliche Briefe* Bd. 4, S. 270).

Am 5.2.1871 hatte Wagner die Partitur des *Siegfried* vollendet, brachte es aber nach den seiner Ansicht nach erzwungenen und verfehlten Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* in München nicht fertig, sie aus der Hand zu geben. Hatte Wagners Besichtigung des hochbarocken, 500 Zuschauer fassenden Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth am 18.4.1871 auch dessen mangelnde Eignung als Festspieltheater ergeben, so erfüllte die Stadt Bayreuth jedoch alle Voraussetzungen als Festspielort: Bayreuth gewährleistete mit seinen damals 17.000 Einwohnern die gewünschte „splendid isolation“, die den Festaufführungen das Odium eremitenhafter, weltentrückter Heiligkeit verleihen sollte. So sollte sich die Kunst nicht mehr einem großstädtischen Publikum andienen, das sich im verachteten stehenden Repertoiretheaterbetrieb in ewigem Gleichlauf zumeist niveaulosen Amusements Abend für Abend unterhalten und zerstreuen ließ, sondern als Ziel einer Pilgerfahrt erscheinen.

Vor allem der einflussreiche Bayreuther Bankier Friedrich Feustel und der Bürgermeister Theodor Muncker unterstützten Wagners Pläne, so dass der Bayreuther Magistrat umge-

hend ein Grundstück für das Festspielhaus zur Verfügung stellte. Mit dem Kauf eines Grundstücks am Hofgarten für 12.000 königliche Gulden zur Errichtung des 1874 vollendeten Hauses „Wahnfried“ unterstrich Wagner daraufhin seine Absicht zur dauerhaften Übersiedelung nach Bayreuth. Bau und Betrieb des Festspielhauses sollten durch die Zeichnung von 1.000 „Patronatsscheinen“ zu je 300 Talern finanziert werden, welche den Patronen einen Anteil am Unternehmen und Plätze sichern. Die restlichen 500 Plätze sollten gratis unbemittelten Kunstfreunden zur Verfügung stehen (Sämtliche Schriften und Dichtungen Bd. 10, S. 14). Am 7.5.1871 sicherte König Ludwig II. überdies einen Zuschuss von 25.000 Talern zu. Geschäftsführer des Patronatsvereins wurde Karl Tausig, der jedoch bereits am 17.7.1871 nur knapp dreißigjährig in Leipzig an Typhus starb, womit das Unternehmen einen empfindlichen Rückschlag erfuhr. Dennoch kündigte Wagner für 1873 öffentlich die ersten Festspiele an.

Am 22.4.1872 verließ Wagner das geliebte Tribschen und übersiedelte nach Bayreuth. Eine Woche später begannen die Ausschachtungsarbeiten auf dem Theatergrundstück. Die Pläne des Festspielhauses wurden von Carl Brandt und dem Leipziger Architekten Otto Brückwald unter Berücksichtigung der Ideen Sempers ausgearbeitet. An Wagners 59. Geburtstag, dem 22. Mai 1872, wurde um 11 Uhr bei strömendem Regen der Grundstein des Festspielhauses gelegt. Um 17 Uhr folgte dann ein denkwürdiges Festkonzert unter Wagners Dirigat im Markgräflichen Opernhaus, das mit Wagners *Kaisermarsch* (WWV 104) begann, an den sich die Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven anschloss.

Das Festspielhaus erscheint mit seinen gestalterischen Reminiszenzen an das antike griechische Theater als funktionaler Zweckbau von äußerlich weitestgehender Schmucklosigkeit. Im Innern fehlen repräsentative Foyers, Vestibüle und Restaurationsräume, konzipiert als reines Sommertheater ohne Heizung, muss das Publikum das Haus während der Pausen verlassen. Im Gegensatz zum üblichen Rang-Logen-Theater erhält das Festspielhaus im Zuschauerraum die kreissegmentförmige Cavea des antiken Theaters, Abbild des auf die Bühnenmitte ausgerichteten demokratischen Auditoriums mit bestmöglichen Sichtbedingungen. Zwischen Zuschauerraum und nahezu quadratischem Bühnenportal befindet sich der als „*mystischer Abgrund*“ (R. Wagner: *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, in: Sämtliche Schriften und Dichtungen Bd. 9, S. 337)

bezeichnete versenkte Orchestergraben. Die Unsichtbarmachung des Orchesters diene zum einen der Vermeidung der illusionsstörenden Ablenkung von der Szene durch die Tätigkeit der Musiker, zum anderen dem akustischen Zweck der Erzeugung eines idealen Mischklangs, der so gegenstandslos wie die Musik selbst und der Funktion des antiken griechischen Chor entsprechend zum epischen Vermittler des Dramas werden soll.

Die Festspiele selbst wurzeln mithin in den ästhetischen und kulturpolitischen Überlegungen des vormärzlichen Wagner, ihre Realisierung fiel jedoch in die Gründerzeit des bürgerlichen deutschen Nationalstaats der Bismarck-Ära und ihres Selbstverständnisses. Diese Dualität begründete von Anfang an die stete Ambivalenz der Festspiele zwischen revolutionärer Progressivität und repräsentativer Staatskunst. Die Gleichzeitigkeit von demokratischem Ideal und esoterischem Elitismus des Bayreuther Gedankens fand ihre Synthese in einer Art „machtgeschützter Innerlichkeit“ (Th. Mann).

1873, die Familie war inzwischen vom Hotel Fantaisie in Donndorf bei Bayreuth in das Haus Dammallee 7 umgezogen, begann die Finanzierung des Festspielunternehmens zu stocken. Im Sommer waren erst 340 Patronatsscheine gezeichnet worden, was zum einen der wirtschaftlichen Unsicherheit in Folge des deutsch-französischen Krieges, andererseits dem fehlenden Vertrauen in eine Zukunftsperspektive des Unternehmens zuzurechnen ist. So verlief das Richtfest am 2.8. in gedrückter Stimmung, und am 30.8. musste Wagner die Verschiebung der Festspiele auf 1875 bekannt geben. Die mittlerweile gegründeten Wagner-Vereine appellierten in Aufrufen an die „Ehrenpflicht der Deutschen“, und Nietzsche verfasste einen „Mahnruf“, der an Universitäten, Kunstschulen, Politiker und den Reichstag gerichtet sein sollte, dessen Veröffentlichung jedoch scheiterte. Auf künstlerischem Gebiet misslang die Verpflichtung von Hans Makart und Arnold Böcklin als Dekorationsmaler für den *Ring*. Wagner verpflichtete schließlich den akademischen Landschaftsmaler Josef Hoffmann aus Wien.

Gleich zu Beginn des Jahres 1874 lehnte Ludwig II. verärgert eine Garantie in Höhe von 100.000 Talern ab, weil Wagner die Vertonung eines Lobgesanges auf den König von Felix Dahn verweigert hatte. Nachdem Wagner ihm daraufhin am 9.1. das endgültige Scheitern des Festspielprojektes mitgeteilt hatte,

besann sich der König doch noch und antwortet am 25.1.: „*Nein! Nein und wieder nein! So soll es nicht enden; es muß da geholfen werden! Es darf Unser Plan nicht scheitern!*“ (König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, Bd. 3, S. 29). Er bewilligte einen Kredit über 100.000 Taler, mit dem das Festspielhaus fertiggestellt werden konnte, allerdings musste auf das Ideal entgeltfreien Zugangs verzichtet werden, da zur Kredittilgung nunmehr ein Kartenverkauf notwendig wurde. Am 28.4.1874 konnte Wagner dann mit seiner Familie in „Wahnfried“, dem ersten eigenen Haus, einziehen.

Am 21.11.1874 beendete Wagner mit den Worten „*Vollendet in Wahnfried, ich sage nichts weiter!!*“ die Partiturreinschrift der *Götterdämmerung* und damit den gesamten *Ring des Nibelungen* 26 Jahre und drei Monate nach dessen Beginn. Vom 1.7. bis 12.8.1875 fanden in Wahnfried die ersten Gesangs- und Klavierproben statt, und mit Hochdruck wurde nun an der Fertigstellung des Festspielhauses gearbeitet. Nachdem Josef Hoffmann es nicht verstanden hatte, seine großen, heroisierenden Landschaftsentwürfe auf die Bühne umzusetzen, hatte sich Wagner bereits im Oktober 1874 von ihm getrennt und die Herstellung des Bühnenbildes dem Coburger Theateratelier der Brüder Max und Gotthold Brückner übertragen. Eine Enttäuschung sind auch die Kostüme des Berliner Professor Carl Emil Doepler: anstelle freier Gestaltung charakterlicher Individualität kopierte er mit archäologischer Akribie Figurinen aus Völkerkundemuseen, um so im Sinne eines naturalistischen Historismus ein möglichst authentisches germanisches Erscheinungsbild der Figuren zu gewährleisten. Die erhoffte mythische Erscheinung der Figuren wird so zu folkloristischer Maskerade mit Flügelhelmen und Bärenfellen, die jedoch zugleich über Jahrzehnte ein Darstellungstereotyp petrifizieren sollte. Dagegen findet der Obermaschinist Carl Brandt immer wieder technische Lösungen für die anspruchsvollen, phantastischen Schauplätze und Geschehnisse im *Ring*.

Fast unbemerkt hatte Ludwig II. an den Generalproben teilgenommen, reiste aber bereits nach der letzten am 9.8.1876 wieder nach Hohenschwangau zurück. Am 12.8. traf dann Kaiser Wilhelm I. in Bayreuth ein. Damit kam erstmals der Staat in seiner vornehmsten Verkörperung zur Kunst – nicht mehr umgekehrt. Angesichts der Verwirklichung dieses vielleicht ambitioniertesten Theaterprojekts der Neuzeit und der damit verbundenen ästhetischen Emanzipation von Staatsmacht und Herrschaft sprach Nietzsche von der „ersten Weltumsegelung

im Reiche der Kunst“ (*Unzeitgemäße Betrachtungen, Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, a.a.O., S. 433). Am 13.8.1876 begannen mit dem *Rheingold* die ersten Bayreuther Festspiele und die erste Gesamtauführung des *Ring*. Künstlerisch aber ist dieser erste *Ring* kaum mehr als ein Achtungserfolg, Wagner selbst ist enttäuscht und trägt sich mit Auswanderungsgedanken nach Amerika. Ein Defizit von 148.000 Mark verhinderte die Wiederholung der Festspiele in den folgenden Jahren, das Festspielhaus muss bis auf weiteres geschlossen werden, das Dilemma zwischen hochfliegender Wunschbild und der Wirklichkeit des Theaters blieb ungelöst.

### **8. Vollendung und Mythos (1877-1883)**

Am 25.1.1877 eröffnete Wagner Cosima: „*Ich beginne den Parzival und laß nicht eher von ihm, als er fertig ist*“ (C. Wagner: *Die Tagebücher* Bd. 1, S. 1027). Trotz der Enttäuschung der ersten Festspiele ein knappes halbes Jahr zuvor und zunehmender Herzbeschwerden entstand in Wagners letzten fünf Lebensjahren sein summum opus und „*Weltabschieds-Werk*“ (R. Wagner an Ludwig II., 10.1.1883, in: *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel* Bd. 3, S. 257). Ludwig II. gegenüber erklärte er das ausschließlich Aufführungsrecht des „*Bühnenweihfestspiels*“ *Parsifal* für Bayreuth: „*Wie kann und darf eine Handlung in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt werden, auf Theatern wie den unsrigen vorgeführt werden [...]. In ganz richtigem Gefühle hiervon betitelt ich den Parsifal ein Bühnenweihfestspiel. So muß ich ihm denn eine Bühne weihen, und dieß [sic!] kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden: nie soll der Parsifal auf irgend einem anderen Theater zum Amusement dargeboten werden.*“ (R. Wagner an Ludwig II., 28.9.1880, a.a.O. Bd. 3, S. 182f.)

Am Morgen von Cosimas Geburtstag am 25.12.1878 erklang in der Halle von Haus Wahnfried die Uraufführung des *Parsifal*-Vorspiels. Wagner zeigt sich indessen von den Zeitläuften immer befremdeter, besonders angesichts der politischen Vorgänge. Da ihm im Bayreuther Winter das Klima zu schaffen machte, zog es ihn während dieser Jahreszeit in die maritime Milde Italiens. So reiste er zu Sylvester 1879 mit seiner ganzen Familie nach Italien ab und traf am 4.1.1880 in Neapel ein, wo er die Villa Angri am Posilippo bezieht. Die Tage vergehen im



wesentlichen mit dem Diktat seiner Autobiographie, das am 20.3.1880 abgeschlossen wird. In Neapel traf er auch mit dem russischen Maler Paul von Joukowsky zusammen, den er als Bühnenbildner für die Uraufführung des *Parsifal* gewann. Auch Engelbert Humperdinck, der nachmalige Komponist von *Hänsel und Gretel*, konnte für die Arbeit in Bayreuth engagiert werden. Am 26.5.1880 reiste Wagner über Amalfi nach Ravello. Fasziniert vom Park des Palazzo Rufolo schrieb er ins Gästebuch: „*Klingsors Zaubergarten ist gefunden!*“ Der Dom von Siena, den Wagner am 21. August auf der Rückreise besichtigt, wurde indessen aufgrund seiner gewaltigen Raumwirkungen zum Vorbild des Gralstempels. Am 4.10.1880 traf die Familie Wagner in Venedig ein.

Im Umkreis des *Parsifal* entstand auch der Komplex der späten, sogenannten „Regenerationsschriften“ *Religion und Kunst* mit den Nachschriften *Erkenne dich selbst!* sowie *Heldentum und Christentum*. Hier verband Wagner weitschweifig, oft assoziativ und ohne die argumentative Stringenz der „Zürcher Kunstschriften“ seine Schopenhauer-Rezeption, seine Ästhetik einer ‚Kunstreligion‘ und die „Rassenlehre“ des Grafen Arthur Gobineau mit der bekannten Kritik an Kultur und Gesellschaft der Gegenwart als Verfallsform, wobei die notorischen antisemitischen Ressentiments ein weiteres Mal einfließen, um hieraus die Forderung nach einer „Regeneration“ von Mensch und Gesellschaft in einer ästhetischen Öffentlichkeit zu entwickeln. Diese sei mittels Stärkung des individuellen wie kollektiven „Charakters“ durch die Reinerhaltung der „Race“ zu erreichen. Die ideologiegeschichtliche Antizipation einschlägiger nationalsozialistischer Dogmen ist hier kaum zu verkennen. Gleichwohl wird man bei Wagner weniger von einem exterminatorischen „Vernichtungsantisemitismus“ sprechen können als einem gleichwohl eher diffus bleibenden „Erlösungsantisemitismus“ unter Aufhebung der trennenden Schranken der konfessionellen, sozialen, ökonomischen und „rassischen“ Unterschiede. Allein der unvollendet gebliebene Abschlussessay *Über das Weibliche im Menschlichen*, der die ethische Notwendigkeit der Emanzipation der Frau und einer geistigen Liebe zwischen den Geschlechtern zum Thema hat, öffnet noch in Wagners Todesstunde eine humane Perspektive.

Anfang November 1881 brach die Familie Wagner wiederum nach Italien auf und reiste über München, Bozen und Verona zunächst nach Neapel, von wo aus es per Schiff nach Palermo

weiterging. Dort begann Wagner am 8.11. mit der Partitur des 3. Aufzugs des *Parsifal*. Doch wiederholte Krankheitsanfälle ließen Wagner die Arbeit an der Partitur im Dezember abbrechen. Die häufigen Brustkrämpfe wurden jedoch von den Ärzten nicht als Herzerkrankung erkannt. Mit dem Passionswort „*Es ist vollbracht!*“ und der an Cosima gerichteten Widmung „*Für Dich!*“ beendete Wagner am Freitag, den 13.1.1882 den *Parsifal*. V.a. die Religiosität des „Bühnenweihfestspiels“ *Parsifal* in Verbindung mit der raunenden Weltanschauung seiner schriftlichen Hinterlassenschaften, die sektiererischen Tendenzen des Bayreuther Kreises und die schon zu Wagners Lebzeiten einsetzende Ideologisierung seines Werks schufen jenen wirkungsmächtigen Mythos einer ambivalenten und auch prekären Wirkungsgeschichte, die bis heute reicht.

Die Vorbereitungen für die Uraufführung in Bayreuth konfrontierten Wagner jedoch wieder einmal mit dem „*Kostüm- und Schminke-Wesen*“ (C. Wagner: *Die Tagebücher*, 23.9.1878, Bd. 2, S. 181) des Theaters, vor dem ihm so graute, dass er den Konflikt zwischen Wunschbild und Wirklichkeit ironisch kommentierte: „*Nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!*“ (ebd.). Gleichwohl dachte er an eine Institutionalisierung Bayreuths und die Ausdehnung des Spielplans auf alle Bühnenwerke seit dem *Fliegenden Holländer*, die hier mustergültig aufgeführt werden sollten. Die Realisierung sollte er nicht mehr erleben, sie blieb seiner Witwe Cosima vorbehalten, die Wagner um fast 50 Jahre überleben und erst am 1.4.1930 mit 92 Jahren hochbetagt in Bayreuth sterben sollte.

Ende April 1882 reiste die Familie Wagner über Neapel und einen Aufenthalt in Venedig, über München und Nürnberg nach Bayreuth zurück. Wagner war weiterhin krank und hilflos, dennoch wurde auf seine Anregung hin am 28.5. die Stipendienstiftung für unbemittelte Künstler gegründet. Am 14.6. traf der Dirigent Hermann Levi zu den ersten Vorbereitungen der *Parsifal*-Uraufführung in Bayreuth ein und ist täglich Gast in Wahnfried. Am 2.7. begannen die Proben, die von Heinrich Porges und Julius Kniese mit allen Bemerkungen Wagners in den Klavierauszügen protokolliert wurden. Auch Franz Liszt, Anton Bruckner und Richard Strauss trafen in Bayreuth ein. Am 26.7.1882 fand im Rahmen der zweiten Bayreuther Festspiele die Uraufführung des *Parsifal* statt, die ein großer Erfolg wird. Vom 28.7. bis zum 29.8.1882 folgten 15 weitere Vorstellungen. Noch im Verlauf der Festspiele erlitt

Wagner eine weitere schwere Herzattacke. Bei der letzten Aufführung am 29.8. betrat Wagner wie einer Vorahnung folgend während der Verwandlungsmusik im 3. Aufzug den Orchestergraben, nahm Hermann Levi den Taktstock aus der Hand und dirigierte sein Werk unbemerkt vom Publikum selbst zu Ende.

Nach weiteren beängstigenden Herzanfällen verließ Wagner mit seiner Familie und Joukowsky am 14.9. Bayreuth. Zwei Tage später traf er von Verona kommend in Venedig ein und wohnte zunächst zwei Tage im Hotel Europa, bevor er mit seiner Familie das Mezzanin des Palazzo Vendramin am Canal Grande bezieht, wo vom 19.11.1882 bis zum 13.1.1883 auch Franz Liszt zu Gast ist. Immer wieder spielte, persiflierte und karikierte Wagner in diesen Tagen das Lied *Harlekin, du mußt sterben!* auf dem Klavier und sang laut und falsch dazu. Am 11. Februar begann er mit der Niederschrift eines Aufsatzes zum Thema *Über das Weibliche im Menschlichen*. Am Abend des 12.2. las er der versammelten Familie aus Fouquets Märchen *Undine* vor, spielte die *As-Dur-Elegie* (WWV 93) und den Schlussgesang der Rheintöchter aus dem *Rheingold* mit dem Text „*Falsch und feig' ist, was oben sich freut*“ und fügt hinzu: „*Daß ich das damals so bestimmt gewußt habe!*“. Zu Cosima sagte er: „*Alle fünftausend Jahre glückt es!*“ (C. Wagner: *Die Tagebücher* Bd. 2, S. 1112f.)

Am Vormittag des 13.2.1883 kam es vormittags zu einem Streit zwischen Wagner und Cosima, offenbar aufgrund des angekündigten Besuchs der Wagner nicht gleichgültigen Sängerin Carrie Pringle, die bei der *Parsifal*-Aufführung eine Soloblume gesungen hatte. Infolge dieser Auseinandersetzung erschien Wagner nicht am Mittagstisch, sondern blieb in seinem Arbeitszimmer, wo er weiter am Manuskript *Über das Weibliche im Menschlichen* arbeitete. Die letzten Worte, die er niederschrieb lauteten: „*Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich. Liebe – Tragik*“ (Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 12, S. 343), dann ereilte ihn der tödliche Herzinfarkt. Er konnte noch läuten, verlangte nach einem Arzt und Cosima, die umgehend herbeieilte, und schleppt sich von seinem Schreibtisch auf ein Sofa, wo er nachmittags gegen 15.30 Uhr in Cosimas Armen starb.

### Literatur

J. DEATHRIDGE; M. GECK; E. VOSS: Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (WWV). Mainz u.a. 1986  
<> C.F. v. GLASENAPP, *Das Leben Richard Wagners*, 6 Bde., Leipzig 1905. <> König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, 5 Bde., Karlsruhe 1936. <> C. WAGNER, *Die Tagebücher*, 2 Bde., hg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München 1976/77. <> R. WAGNER, *Mein Leben*, Autobiografie, hg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963. <> R. WAGNER, *Sämtliche Briefe*, Leipzig, Wiesbaden 1967ff. <> R. WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Volksausgabe), 16 Bde., Leipzig o.J. [1911].